

ДЭВИД Линч

ДЭННИС ПИМ



ЧЕЛОВЕК
НЕ ОТСЮДА

SHOUT **IT**
SHARE



Annotation

Культовая фигура и маргинал от киноиндустрии, выдающийся режиссер Дэвид Линч и его творчество с трудом поддаются определению. Порожденное подсознанием Линча, творчество это призвано воздействовать и на наше бессознательное, соединяя накалинные, противоречивые эмоции в нечто знакомое, но непонятное. Как и фильмы Линча, его жизнь уходит от простой категоризации: он — музыкант, художник, фотограф, плотник, предприниматель и активный пропагандист трансцендентальной медитации.

- [Дэннис Лим](#)



- [notes](#)



- ☐ 13
- ☐ 14
- ☐ 15
- ☐ 16
- ☐ 17
- ☐ 18
- ☐ 19
- ☐ 20
- ☐ 21
- ☐ 22
- ☐ 23
- ☐ 24
- ☐ 25
- ☐ 26
- ☐ 27
- ☐ 28
- ☐ 29
- ☐ 30
- ☐ 31
- ☐ 32
- ☐ 33
- ☐ 34
- ☐ 35

Дэннис Лим Дэвид Линч. Человек не отсюда

Посвящается Джону

Dennis Lim

DAVID LYNCH: THE MAN FROM ANOTHER PLACE

Copyright © Dennis Lim, 2015

© Баженова-Сорокина А., перевод, 2017

© ООО «Издательство АСТ», 2017

* * *

Написанное Лимом содержательное, насыщенное исследование произведений Линча, к которым, в дополнение к кино- и телефильмам, относятся произведения визуального искусства и мебель, — это ученый комментарий к его творчеству, лишенный при этом всякого снобизма и неясностей.

IndieWire

Рассудительный, энергичный экскурс в стилистику, технику и смысл фильмов Дэвида Линча.

The New York Times Book Review

Это очень доступная книга, написанная ясной, вдумчивой прозой, не только интересная поклоннику и исследователю творчества Линча, но и полезная для тех, кто впервые встречается с его миром.

Senses of Cinema

Познавательная и замечательно написанная биография... Драгоценная книга.

The Washington Post

Великолепие Дэвида Линча как художника дополнительно высвечивается блистательно умным

комментарием Дэнииса Лима. Полная новых мыслей о самом таинственном американском режиссере и, что приятно, свободная от профессионального жаргона, книга ДЛ о ДЛ — поразительная работа.

Джим Хоberman, один из ведущих кинокритиков США

Для меня Дэвид Линч — это Америка. Его свет полон чрезмерной красоты и насилия. «Человек не отсюда» переносит меня в это неповторимое пространство, где открывается один из самых интригующих умов Америки. Я понимаю, насколько доступна вселенная Линча — она проста, как дыхание. Для мистера Линча кровь — это поэзия, а темная ночь кристально ясна.

Апичатпонг Вирасетакул, тайский режиссер, обладатель Золотой пальмовой ветви Каннского кинофестиваля

Чудак пришел к успеху

В жизни Дэвида Линча было четыре ключевые даты, четыре поворотных момента, которые превратили обычную ирландскую фамилию в прилагательное, характеризующее нашу действительность.

1961: В Александрии, штат Вирджиния, девушка пятнадцатилетнего Дэвида Линча знакомит его с парнем по имени Тоби Килер, чей отец — художник. Килер-старший пишет пейзажи, натюрморты, марины: неплохое интерьерное искусство на продажу. Посетивший его студию Линч ошеломлен тем, что можно зарабатывать на жизнь таким способом. Бушнел Килер дает ему книгу художника Роберта Генри «Дух искусства». Генри был лидером движения реалистов, известного как Ашканская школа, в котором ценились жесткие городские пейзажи, а объединяющий лозунг звучал как «искусство ради жизни»,^[1] а кроме того — великим учителем (в частности, преподавал Эдварду Хопперу и Джорджу Беллоузу). Его книга — это сборник записей и разговоров со студентами, в которых обучение технике соседствует с размышлениями об искусстве как источнике «величайшего счастья», приправленными мотивирующими присказками («Потрудись на славу, сынок!»). Для подростка Линча она меняет все и становится символом новых горизонтов. Он решает посвятить себя благородным и романтическим исканиям в художественной деятельности, или, как он это называет, «жизни в искусстве».

1967: Теперь Линч изучает живопись в той самой Пенсильванской академии изящных искусств, где в 1880-е годы учился Роберт Генри. Линч переехал в Филадельфию после недолгого пребывания в школе Музея изящных искусств в Бостоне и закончившейся фиаско поездки в Европу, где он хотел учиться у экспрессиониста Оскара Кокошки. Для юноши из глубокой провинции филадельфийская атмосфера насилия и нищеты (особенно в запущенном постиндустриальном районе, где живет Линч) — это кошмар; с другой стороны, именно там он нащупывает точку опоры как художник, именно там ему в голову приходит первая «оригинальная мысль». Его картины становятся мрачнее в прямом и переносном смысле. В один прекрасный день, работая над почти полностью черной картиной ночного сада, он чувствует, что от холста веет ветром, который как будто шевелит листья под его кистью. Он думает: что, если бы картины могли

двигаться? Что, если бы они звучали? Несколько месяцев спустя на ежегодном конкурсе Линч представляет мультимедийный проект: рельефный экран, на который проецируется закольцованный анимационный фильм, изображающий ряд агонизирующих фигур, чьи желудки и пищеводы раз за разом заполняются красной жидкостью, выталкиваемой коллективной рвотой, которая сопровождается звуком ревушей сирены. Этот проект, свой первый фильм, он называет «Шестерых тошнит». Тот оказывается среди победителей.

1973: Хотя Линч очень любит свой дом в Лос-Анджелесе, куда он переехал с женой-художницей Пегги и маленькой дочкой Дженнифер, поступив на работу в 1969 году в только что открывшийся Американский институт киноискусства, для него это тяжелое время. Он по уши увяз в кажущейся бесконечной работе над своей первой полнометражкой, «Голова-ластик»; то прерывающиеся, то возобновляющиеся съемки с нулевым бюджетом продлятся еще три года. Сказываются также обязательства женатого молодого мужчины. Линч тревожен и угрюм, часто теряет самообладание. Его сестра Марта предлагает ему попробовать заняться трансцендентальной медитацией, которую сама она начала практиковать несколькими месяцами ранее. Трансцендентальная медитация — это техника, которую разработал Махариши Махеш Йоги, известный как гуру многих знаменитостей, включая «Битлз». Линч настроен скептически, но из любопытства посещает лос-анджелесский центр медитации, где инструктор (потом он будет вспоминать, что та была похожа на Дорис Дэй) назначает ему мантру — «звук-вибрация-мысль», на которой он должен сосредотачиваться в течение двадцати минут, закрыв глаза. Опыт оказывается настолько ошеломительным — «абсолютное блаженство», — что Линч не замечает, как истекает время. Линч, человек привычки, утверждает, что с того дня не пропустил ни одной практики: двадцать минут дважды в день. Именно трансцендентальной медитации, по его словам, он обязан усилением своего «творческого потока» и во время медитации всегда держит при себе блокнот и ручку.

Четвертый момент определить сложнее. Возможно, он наступил после самого громкого провала, «Дюны», после которого Линч заявил, что предпочтет не снимать фильм, чем работать над ним без права на финальный монтаж. Возможно, после закрытия телесериала «Твин Пикс», его самого неожиданного успеха, из-за которого он написал большими буквами на деревянной доске: «Я БОЛЬШЕ НИКОГДА НЕ БУДУ РАБОТАТЬ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ» (это обещание он нарушит, и не раз). Возможно, он наступил еще

раньше, во время перехода от живописи, индивидуального творчества, к кино — занятию коллективному, к которому Линч, однако, подходит все с той же одержимостью абсолютным контролем. А может, и еще раньше, в дни его кочевого детства, которое он в первую очередь ассоциирует с Монтаной — с тамошней историей Дикого Запада и индивидуалистской мифологией. Когда бы это ни произошло, Линч обретает волю, а может быть, характер, нужный художнику, который никогда не изменяет себе — даже в условиях индустрии и под натиском все уплотняющих сил мейнстрима.

Премьера «Головы-ластика» состоялась в марте 1977 года, пять с лишним лет спустя после начала съемок, на фестивале «Филмекс» в Лос-Анджелесе. В «Вэрайети» вышла рецензия под заголовком: «Зловещее упражнение в чернухе от Американского института киноискусства с нулевыми коммерческими перспективами». Фильм более трех лет шел в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе как полуночное кино и собрал семь миллионов долларов в одних только Штатах, в семьдесят раз превысив свой скудный бюджет. Следующий фильм Линча, «Человек-слон», спродюсированный Мелом Бруксом, открыл ему дорогу в мейнстрим и заслужил оscarовскую номинацию. Вслед за ним вышла «Дюна», один из самых памятных провалов всех времен — как с коммерческой, так и с критической точки зрения. Затем «Синий бархат» стал одним из образцовых шедевров десятилетия. В 1990 году журнал «Тайм» поставил Линча на обложку как «царя гротеска» после выхода «Твин Пикса»; через несколько месяцев сериал закрыли.

В том же 1990-м Линч получил престижнейшую Золотую пальмовую ветвь в Каннах за «Диких сердцем»: через два года на том же фестивале «Твин Пикс: Огонь, иди за мной» освистали, а самого Линча раскритиковали на пресс-конференции. Дальше было «Шоссе в никуда», которое по сей день часто называют самым сложным и непонятным его фильмом. От недостатка восторженных отзывов критиков дистрибьютор использовал в рекламной кампании приговор Сискела и Эберта:^[2] «НИКУДА НЕ ГОДИТСЯ!» Следующий фильм, «Простая история», был выпущен каналом «Дисней» с рейтингом 0+ и получил однозначную репутацию самого доступного фильма в карьере Линча.

Когда телеканал Эй-би-си, ранее зарубивший «Твин Пикс», отказался от предложенного ему сериала «Малхолланд Драйв», Линч переделал незаконченную пилотную серию в самостоятельный фильм, который обеспечил ему лучшие отзывы критиков со времен «Синего бархата» и еще одну оscarовскую

номинацию. Реакцией на неожиданный успех стало решение режиссера добиться еще большей творческой свободы, что он и делает, полностью отказавшись от целлулоида. («Пленка — как динозавр, застрявший в битумной яме».) Он снимал «Внутреннюю империю» дешевой непрофессиональной цифровой видеокамерой и во многом как «Голову-ластик» в смысле процесса: понемногу в течение нескольких лет. Распространением фильма он тоже занимался сам; во время рекламной кампании однажды, например, уселся на углу улицы в Голливуде с плакатом «Обратите внимание» и живой коровой.

Всю свою жизнь Линч был человеком эпохи Возрождения: он еженедельно, на протяжении десятилетия, рисовал комикс «Самая злая собака на свете» и всегда находил время для живописи, фотографии, дизайна мебели, музыки и многого другого. Его студийные работы получили наиболее широкую известность уже в поздние годы творчества, когда большие выставки прошли в Париже («Пожар в воздухе» в Фонде Картье, 2007 год) и в его альма-матер в Филадельфии («Единое поле» в Пенсильванской академии изящных искусств, 2014 год). Также он выпустил два альбома: *Crazy Clown Time* (2011) и *The Big Dream* (2013); очень забавно выступил в роли лаконичного гуру шоу-бизнеса в антиситкоме Луи Си Кея «Луи»; еще он продавал свою собственную линейку органического кофе; совместно с дизайнером Кристианом Лубутеном организовал передвижную выставку мистических фотографий обнаженных женщин на фетишистских красных лакированных шпильках. Линч оформил закрытый ночной клуб «Силенсио» в Париже, названный и смоделированный по ночному заведению из «Малхолланд Драйва»; а также срежиссировал документальный фильм о туре «Дюран-Дюран» и пятнадцатиминутное промо для «Кристиан Диор» с Марион Котийяр в главной роли, и это далеко не все его достижения. Будучи ярым поборником трансцендентальной медитации, от лица Фонда осознанного образования и всеобщего мира Дэвида Линча он занимается распространением медитативных практик в школах, встречается с главами государств и проводит лекции с участием неожиданного состава коллег по медитации, среди которых актер Рассел Брэнд, физик Джон Хагелин и фолк-певец шестидесятник Донован.

Карьера Линча полна взлетов и падений, в ней есть молниеносные подъемы, оглушительные фиаско, неожиданные отклонения от курса и долгие периоды бездействия. А если взглянуть на нее под другим углом, то это еще и образец постоянства, пример почти аутичной целеустремленности.

Когда я впервые спросил Дэвида Линча, как бы он охарактеризовал прилагательное «линчевский», он перевел разговор на другую тему. Это было осенью 2001 года, незадолго до выхода «Малхолланд Драйва», и, как часто бывает, когда Линча просят поразмышлять о его творчестве, он пустился в доморощенное философствование. «Для разных людей это означает разное, — сказал он. — Знаешь, есть такое выражение, я его услышал от моего друга Чарли (имелся в виду Чарли Лутс, лектор по трансцендентальной медитации, который первым начал работать с Махариши в США): „Смотри на донат, а не на дырку“». «Концепты вроде „линчевский“, — продолжил он, — это больше про дырку. Для меня опасно об этом задумываться».

Несмотря на свои собственные возражения и на то обстоятельство, что Линч снял всего десять полнометражных фильмов, вот уже много лет он проводит в пантеоне имен нарицательных, в очень узкой прослойке художников, чей ни на что не похожий характер творчества стал притчей во языцех. В случае Линча это свидетельство не только уникальности, но и того, как сложно эти уникальные черты описать. Если понятие «кафкианский» предполагает атмосферу зловещей иррациональности, а «борхесовский» — сад расходящихся тропок, если слово «капризский»^[3] ассоциируется с благодушным оптимизмом, а «феллиниевский» навеивает карнавальную фантазию, то «линчевский» — ну, это значит, что сейчас будет замысловато и интересно.

Парадокс линчевского мироощущения состоит в том, что его легко распознать и при этом трудно определить. Полные странностей городки из «Синего бархата» и «Твин Пикса» безусловно линчевские, но не менее линчевские и призрачные ночные пейзажи из «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйва», и двухполосные шоссе «Простой истории». Любой, кто хотя бы шапочно знаком с фильмами Линча, — то есть любой человек, хоть немного осведомленный в поп-культуре, — с первого взгляда опознает самые разные образы и звуки как линчевские. Ночная дорога. Темно-красные женские губы. Красный занавес и залитая светом сцена. Ситуация может обернуться линчевской на наших глазах: от вспышки лампочки или нарастающего рокота в саундтреке, от несвоевременной паузы или от внезапного дежавю. Но Линч не сводится к сумме своих эффектов. Перечень странностей не объясняет ни загадочности и силы его фильмов, ни их очарования.

Таких разных режиссеров, как Тим Бёртон, Квентин Тарантино, братья Коэны и Хармони Корин, называют линчанцами. И понятие это отнюдь не ограничивается

кинематографом. Метапроза чилийского романиста Роберто Боланьо и мифопоэтический сериал «Остаться в живых» окрестили линчевскими. Куратор парижской выставки, посвященной фотожурналисту Дону Маккаллину, говорил об «une ambiance lynchienne»^[4] в маккаллиновских снимках строительства берлинской стены в 1960 году. Брюс Спрингстин называл одноэтажную Америку своей юности «очень линчевской»: «Все вроде было в порядке, но под поверхностью все клокотало». Ветеран продюсерской индустрии Алан Макги защищал Сюзан Бойл, ставшую интернет-сенсацией конкурсантку «Британия ищет таланты» и успешную исполнительницу нехитрых баллад, назвав ее музыку линчевской — за «мрачную отстраненность, граничащую с трагизмом». Дизайнер компании «Луи Вюиттон» определил как линчевскую свою коллекцию мужских кардиганов и вельветовых штанов 2011 года, вдохновленную культурой амишей с «легким налетом странности» и всплеском «красного, как мебель в мотеле».

Чем шире круг феноменов, описываемых словом «линчевский», тем сложнее добраться до его сути. Легко попасться в ловушку размытой терминологии: чувства, впечатления, настроения. При этом, конечно, размытость — одно из главных свойств понятия «линчевский», связанное с ускользающими понятиями — возвышенное, жуткое, отвратительное — и с неконтролируемыми ощущениями, которые определяют лучшие достижения Линча: глубокий ужас, пронзительная красота, мучительная грусть. Дэвид Фостер Уоллес, самый одержимый точностью формулировок писатель на свете, предложил свое определение в эссе «Дэвид Линч не теряет головы». Линчевский, пишет он, — «это термин, который обозначает особый тип иронии, когда очень макабрическое и очень обыденное соединяются, выявляя неизменное наличие первого во втором». Тем не менее Уоллес признавал, что это один из тех концептов, которые, «в общем, определяются лишь наглядно — когда увидишь, узнаешь».

Термин этот сегодня так широко распространен, что зачастую используется просто как синоним для выражения «чудной». Но то, как часто он используется вхолостую, говорит как раз о том, сколь важное место занимает Линч в культурном сознании, несмотря на скудную фильмографию. Этому способствует как уникальность его творчества, так и неожиданность его удачной карьеры, чувство, что он всегда был аномалией. Линч родился в 1946 году, то есть он — ровесник Стивена Спилберга. «Голова-ластик» вышел за два месяца до премьеры «Звездных войн» Джорджа Лукаса. Линч принадлежит к поколению Фрэнсиса

Форда Копполы, Мартина Скорсезе и Теренса Малика (с последним они учились в Американском институте киноискусства). Но, в отличие от своих коллег, Линч изменил американский кинематограф и при этом не стал частью голливудского истеблишмента. На самом деле как раз наоборот: важнейшее достижение Линча заключается в том, что он укоренился в мейнстриме, придерживаясь, по сути, авангардной эстетики.

С годами режиссер Линч, экспериментатор и популист, стал только свободнее и радикальнее. А еще он стал фигурой. Есть мало режиссеров, которые в той же степени существуют в массовом сознании как личности. Исключения, от Хичкока до Херцога и Тарантино, часто делают свои гипертрофированные персоны частью своих фильмов. Линч редко появляется в своих картинах, которые не являются сколь бы то ни было явно исповедальными, однако создают ощущение какой-то психологической задушевности. Кажется, что он транслирует свои фильмы напрямую из своего подсознания, и они пытаются пробудить нечто в нашем. Их трудно не принимать близко к сердцу.

Одна из первых видеозаписей с интервью Дэвида Линча появилась в 1979 году. Двадцатиминутный черно-белый сюжет был сделан для посвященного телевидению курса в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, а снят он был в одном из мест, изображавших бесплодные пустоши в «Головеластике» — на нефтяных месторождениях Лос-Анджелесского бассейна, где над городским пейзажем некогда высились краны и буровые вышки. (Сырая нефть — по-прежнему важный бизнес в Южной Калифорнии, но все промышленные черты в основном скрыты от посторонних глаз и растворены в быту. На этом самом месте сейчас находится торговый центр «Бeverли», и буровые работы там продолжают прямо за стеной рядом с «Блумингсдейлом»).

Это было первое столкновение Линча со славой: «Головеластик» уже первый год из трех шел в кинотеатре «Нью-Арт» на бульваре Санта-Моника. На фоне массивных цистерн и ржавых труб прилежный студент-репортер Том Кристи задает вопросы Линчу и оператору Фредерику Элмсу. Тридцатитрехлетний Линч почти мультипликационно ровным и гнусавым голосом восхищается всеми этими «классными точками» «вон там, где цистерны», и говорит, что нашел это место, когда однажды проезжал мимо: «Мне кажется, здесь красиво... если правильно посмотреть». Он направляет камеру на пятно на асфальте: останки кошки, раздобытой у ветеринара для фильма, которые

«залили дегтем, так что они законсервировались».

Прочитывая туманный рекламный слоган, характеризующий «Голову-ластик» как «сон о мрачном и тревожном», Кристи спрашивает Линча: «Может, как-нибудь разовьете эту мысль?» — «Нет», — тут же отвечает режиссер, качая головой и улыбаясь. Кристи читает отзыв, в котором фильм сравнивается одновременно с грезой и с ночным кошмаром. Линч озадачен: «Я не уверен, что понимаю, что это значит, — говорит он, потом уступает: — А вообще-то хорошая формулировка».

Линч доброжелателен, несмотря на уклончивость, и кажется, что он не столько саботирует интервью, сколько пытается артикулировать пугающие понятия при помощи запаса слов, который можно было бы вежливо назвать «скудным». «Голова-ластик» был «ясной, определенной вещью у меня в голове, — говорит он. — Это не просто сведенная воедино абстракция; он был задуман абстрактным». Кристи указывает на очевидное несоответствие между Линчем — семейным человеком и Линчем — создателем мрачного, причудливого «Головы-ластика». «Да не такой уж я странный на самом деле, — отвечает Линч. — К тому же за спокойной внешностью стоит бессознательное, так ведь? И там-то как раз у всех живут обитатели глубин, и немалые, и все такое». Он выдвигает идею создания кино как творения мира: «Не важно, насколько причудливо что-то, не важно, насколько странен мир, о котором ты снимаешь фильм, он должен быть странным по-своему. Когда ты понимаешь, как это, по-другому быть уже не может, иначе это будет совсем другое место. Изменится настроение или ощущение». Наконец, он вворачивает запоминающуюся фразу, объясняя свое решение снимать никому не известного Джека Нэнса, а не актера с именем: «Если вы собрались спуститься в загробное царство, не стоит заходить туда с Чаком Хестоном».

Сегодняшний Дэвид Линч во многом недалеко ушел от того бледного вежливого юноши, очень старающегося не ерзать во время допроса. Небрежно лежащие волосы впоследствии будут собраны в фирменный чуб. Непритязательная одежда — светлая рубашка и застегнутый пиджак — станут униформой. Широкие брюки цвета хаки, слегка помятый черный пиджак и главная деталь — белая рубашка, чопорно застегнутая на все пуговицы. (Этот наряд не обошли вниманием мужские магазины. «Джи Кью» назвал полностью застегнутую рубашку без галстука «стилем Дэвида Линча», а «Эсквайр» пошел еще дальше, объявив режиссера случайной иконой стиля: «Дэвид Линч одевается плохо, но ему это сходит с рук, а вам не сойдет».)

В личном общении Линч излучает благожелательность. У

него добрые глаза, мягкие красивые черты лица, от него исходит наивное добродушие. Именно на эти качества он обращает внимание в своих актерах, ярчайший пример тому — Кайл Маклахлан, который внешне похож на режиссера. Но в доброжелательности Линча есть нечто причудливое; эта гипертрофированная детская простота, как будто застрявшее в 1950-х простодушие некоторым кажутся притворными. Биография, которую он обычно использует в пресс-релизах, состоит из четырех слов: скаут-орел, ^[5] Мизула, Монтана. Будь то врожденное свойство, или выучка, или и то и другое, образ Дэвида Линча — идеала добродетели разительно отличается от мрачности и ощущения отчаяния в его творчестве, с его одержимостью гротеском и пороком. На контрасте с творчеством Линча его кротость и спокойствие выглядят даже несколько пугающе. В этом и несоответствие: Дэвид Линч — всеамериканский чудик — вот что определяет наши представления о нем. Говорят, что Мел Брукс назвал его «Джимми Стюартом с Марса» (эту цитату, правда, приписывают также Стюарту Корнфилду), а Дэвид Фостер Уоллес охарактеризовал его голос, как у «Джимми Стюарта под кислотой».

С годами этот голос все чаще пародируется, в том числе самим Линчем. Большинство из нас знает об этом благодаря повторяющемуся cameo режиссера в роли глуховатого шефа регионального бюро ФБР Гордона Коула в «Твин Пиксе», который надрыгается как сирена, лишь слегка преувеличивая особенности реального тембра Линча. Как многое в натянутых отношениях Линча с языком объясняет этот пугающе громкий, лающий голос. Из видеозаписи 1979 года, как и из практически всех интервью, с тех пор им данных, становится ясно, что он с трудом подбирает нужные слова. Сам Линч и его первая жена Пегги Риви (урожденная Ленц) рассказывали о его «довербальном» периоде, продлившемся вплоть до двадцати с лишним лет, когда ему тяжело давалось связать даже несколько слов. В его ранней короткометражке «Алфавит» обучение языку — это источник ужаса: девочку во сне мучают буквы.

Как речь Линча, так и речевые модели в его фильмах — с присущими им афористичностью и повторяющимися мантрами — создают такое ощущение, что язык используется не столько для создания смыслов, сколько ради звучания. Чтобы насладиться вещностью слов, нужно уйти от их сковывающей природы. Линч не раз говорил о том, как ему пришлось «научиться разговаривать», а его своеобразный, довольно ограниченный запас слов во многом похож на продукт его эстетики. В своей любви ко всему неосозаемому Линч странным образом и вразрез с

классической грамматикой отдаёт предпочтение абстрактным существительным: «Когда у тебя что-то получается, у тебя есть счастье». «Это такая печаль, что ты посмотрел фильм на дебильном телефоне». Как настроение в его фильмах, так и направление в разговоре колеблется от крайности к крайности, особенно когда речь идет о его творчестве. Великие идеи «прекрасны» и «захватывающи», в них «влюбляешься»; когда творческий процесс стопорится, это «ужасно» и ощущается «как смерть». (Красноречие, которого кофеману-Линчу не хватает, он компенсирует кофеиновым энтузиазмом.)

Художники часто полагают, что их творчество говорит само за себя. Но афазия Линча — порождение защитных механизмов, граничащих с суеверием. Слова, в его понимании, не просто ограничивают мир, они опасны — сущее проклятие для его видения искусства как принципиально непознаваемого явления. Он часто говорит, что его фильмы должны оставлять «место для фантазии». Объяснять фильм, предлагать интерпретации, раскрывать источники идей — все это оставляет меньше «воздуха» и меньше места для воображения. Когда Линча просят описать фильм, он обычно ограничивается кратчайшими формулировками: «Голова-ластик» — это «сон о мрачном и тревожном», «Внутренняя империя» — история о «женщине в беде». Уже начиная с «Головы-ластика», Линч предусмотрительно подпитывал свою зарождающуюся легенду тайнами: он так и не раскрыл, что использовал для создания младенца-мутанта (самый распространенный слух гласит, что взяли плод теленка). Еще он говорил, что «Голова-ластик» целиком сложился у него в голове, когда он наткнулся на некую фразу в Библии, но при этом упорно отказывался сказать на какую.

Не то чтобы Линч отмалчивался по вопросам искусства и творческого процесса. Он неоднократно выдвигал практически мистическую мысль, что идеи живут собственной жизнью, независимой от художника, и только ждут, когда их выловят из эфира. Иногда он сравнивает себя с радио, в котором вдохновение настроено на необычные волны. Еще чаще он сравнивает идеи с рыбой, плавающей в море возможностей. Наиболее полно эти положения осмыслены в его книге 2006 года «Поймать большую рыбу: медитация, осознанность и творчество», в которой перемежаются истории из жизни автора, советы, как увеличить творческий потенциал, и цитаты из «Бхагавадгиты» и «Упанишад». Где-то между Библией Линча-подростка, «Духом искусства» Роберта Генри и пропагандой работы над собой в книге встречаются совсем коротенькие главки, в которых Линч описывает какие-то проблемы, с которыми сталкивался: злость,

стресс, творческий кризис, — и во всех случаях в качестве решения рекомендует медитацию. В книге есть несколько запоминающихся афоризмов («Когда думаешь в забегаловке, чувствуешь себя в безопасности») и нечаянно сложившиеся поэтические строчки («все до единой вещи, что являются вещами»), но в основном текст имеет механически декларативный характер («Я люблю французов». «Мне нравится логика сна»), а мысли так часто повторяются, что впадаешь в трансоподобный ступор. Читая «Поймать большую рыбу», невольно вспоминаешь, что кинокритик Полин Кейл однажды назвала Линча гениальным дурачком, а Дэвид Фостер Уоллес в отчете со съемок «Шоссе в никуда» писал: «Не могу понять, гений он или идиот». Все это согласуется с образом Линча, которого мы знаем сегодня: художника-примитивиста, делающего самое современное искусство.

Хотя Линч — противник интерпретаций, имя интерпретаторам его творчества легион. Несмотря на его скрытность, кустарное производство работ по линчеведению все разрастается: от доморощенных, при всей одержимости, трудов фанатов до натужных стараний серьезных исследователей. Нет другого режиссера, кроме, может быть, Альфреда Хичкока, чье творчество подвергалось бы столь глубокому психоанализу. И это неудивительно, ведь почти все фильмы Линча — это яркое изображение основных инстинктов: Эроса и Танатоса. Его герои проявляют симптомы, как будто выписанные из учебника по психиатрии: страдает ли Дороти Вэлленс, забитая героиня «Синего бархата», стокгольмским синдромом? Перешел ли в другое измерение Фред Мэдисон, возможно, убивший свою жену в «Шоссе в никуда», или впал в психогенную диссоциативную фугу? [6] В отношении психотерапии Линч, в свою очередь, исповедует неведение. Однажды он обратился к терапевту и после первой сессии спросил, может ли терапия негативно сказаться на его творчестве. Аналитик ответил, что это возможно, и больше Линч к нему не приходил.

Оказалось, что академическое киноведение тоже не может устоять перед Линчем. Когда институт киноведения формировался в 1960–1970-е годы, теория кино взяла многое от семиотики, феминизма и психоанализа. К тому времени, как «Синий бархат» в 1986 году стал культурным событием, постмодернизм был благодатным полем для исследований и основой тогдашнего академического дискурса. Множество противоречий, мистическое воздействие на зрителей и сюжет, наглядно и без экивоков иллюстрирующий фрейдистские идеи

первосцены и эдипова комплекса в «Синем бархате», открыли дорогу для исследований творчества Линча. Для многих корифеев кинокритики это был идеальный текст для анализа. Критик-марксист Фредрик Джеймисон назвал его образцовым постмодернистским фильмом в силу ностальгического влечения к никогда не существовавшему прошлому. Теоретики феминизма анализировали его с точки зрения отношений полов и пирамиды власти. Одни обвиняли фильм в мизогинии, другие защищали его как сложную многослойную интерпретацию патриархальной идеи «мужского взгляда». Первая научная монография, посвященная Линчу, вышла в 1993 году, а с тех пор их появились десятки. Проходят конференции и ежегодно публикуется множество статей, в которых фильмы Линча рассматриваются через миллионы призм, от психоаналитической теории Лакана до квантовой физики. Любой загон Линча, любой троп — от обилия инвалидов и протезированных конечностей до его очевидной любви к дизайну середины прошлого века — под лупой изучается в поисках возможных подсказок.

Для Линча кино — это миры, которые нужно заселить, а для его преданных фанатов — это зачастую среда, в которой хочется побыть подольше. Развлекательное телевидение вышло на новый уровень с «Твин Пиксом», вдохновившим вечеринки-просмотры с кофе и вишневым пирогом и породившим сообщество увлеченных интерпретаторов: от студентов докторантуры, разбирающих «семиотику коблера»,^[7] как ехидно пишет журнал «Премьер», до фанфик-журнала «В полиэтилене», семьдесят пять номеров которого выходили до сентября 2005 года (он назван по состоянию, в котором нашли прибитую к берегу озера Лору Палмер, королеву школы и местный призрак Твин Пикса). «Твин Пикс» привлекателен не только манящей таинственностью детектива или линчевскими странностями, вроде говорящего задом наперед карлика: сериал позволял окунуться в полностью выдуманный мир лесопромышленного городка на тихоокеанском северо-западе, в равной степени наполненный неизвестными ужасами и маленькими обыденными радостями — «полностью меблированный мир», как определил итальянский философ Умберто Эко условие «культовости» фильма. Все самые знаковые фильмы Линча предполагают полное погружение. Для своих первых зрителей «Голова-ластик» был, по сути, ритуальным переживанием: полуночным кино, определившим эпоху. «Синий бархат» прожил долгую постпрокатную жизнь на домашнем видео, и зрители впечатлительного возраста по-прежнему воспринимают его одновременно как откровение и обряд инициации. «Малхолланд Драйв» многих поставил в тупик, но

ощутимое число фанатов ухватились за него как за пазл, который нужно сложить, и, как показывает немало сайтов, часами распутывают нити повествования и чертят карты его космологического устройства.

Творчество Линча так легко начать анализировать во многом из-за его любви к крайностям. В большинстве его фильмов предлагаются яркие противопоставления (или прихотливые хитросплетения) добра и зла. В них в прямом и переносном смысле свет меркнет и погружается во тьму, а затем тьма уступает место свету. Сюжетные линии отражаются друг в друге, всюду двойники (часто в итерации блондинка/брюнетка). События происходят дважды или нивелируют друг друга.

Его фильмы наполнены бинарными оппозициями, которыми мы постоянно неосознанно оперируем, что идеально подходит для скопления дуализмов и диалектики, являющихся основополагающими как для целого ряда философских и религиозных течений, так и для некоторых систем передачи знаний. Но раз у Линча есть столько интерпретаторов и столь многие из них так убедительны, то почему же он продолжает казаться тайной, которую мы еще не разгадали? Чем больше возникает теорий и чем лучше они подходят, тем с большим упорством высказывает Линч из их сетей: под каким бы стеклом мы его ни рассматривали, кажется, толком узнать ничего не выходит.

«Славное время на нашей улице» — название некогда популярной детской книжки, вышедшей в январе 1945 года. Букварь для самых маленьких в стиле историй о Дике и Джейн^[8] рассказывает о подвигах розовощеких брата и сестры, Джима и Джуди: впервые читатель видит их на фоне белого штакетника возле их дома, когда они обнаруживают карусель, поставленную на усаженной деревцами улице. Здесь есть пара захватывающих эскапад: происшествие с велосипедом, приключения сбежавшего из цирка медвежонка, но главное в книге — это высвеченный детским взглядом уют и дух добрососедства: дружественные встречи с представителями власти и жизнерадостные инициации во взрослый мир работы. Среди лесных интерлюдий есть истории о медведях, впадающих в зимнюю спячку, и о малиновках, возвещающих приход весны.

«Славное время», появившееся как часть макмиллановской серии букварей под названием «Новые книги для игры и труда», стало бессменным пособием в младшей школе США времен холодной войны. Для Дэвида Линча, который обнаружил эту книгу в шестилетнем возрасте, живя в Спокане, штат Вашингтон, жизнерадостные описания спокойной жизни маленького городка по сей день остаются высеченными в камне — ни дать ни взять книжная версия его пятидесятилетнего детства: «В основном, все, что я видел, было очень радостным, — сказал он в 1982 году в ответ на вопрос журналиста о том, является ли „Голова-ластик“ выражением его детских страхов. — То было славное время на нашей улице».

«В Америке снова утро», — звучат успокоительные слова самой известной предвыборной рекламы Рональда Рейгана (названной «Славнее, сильнее, лучше»). Воодушевляющий гимн браку, семье, тяжелой работе и домовладению, этот насыщенный односторонний монтаж повседневной жизни американцев, занятых глубоко американскими делами, заполнил телеэфир во время предвыборной кампании 1984 года, когда экономика находится на подъеме, а накал патриотического чувства достигает пика в преддверии бойкотируемой Советским Союзом Олимпиады в Лос-Анджелесе. Когда рассказчик сообщает о низких ставках по кредитам и низком уровне инфляции, в саундтрек вступают скрипки. Пронизанные светом картинки

обещают славные времена на каждой улице: мальчуган-газетчик едет вдоль тротуара, родители с ребенком гордо несут в свой огороженный штакетником дом свернутый ковер, дети глядят вверх — пожарный поднимает американский флаг.

В том году больше пятидесяти четырех миллионов американцев проголосовали за Рейгана во время перевыборов и лавиной смели его оппонента, Уолтера Мондейла. Одним из них был Дэвид Линч: он же дважды был гостем Белого дома во время правления Рейгана. Обычно Линч избегает высказываться на политические темы, а себя определяет как либертарианца; он был режиссером предвыборной рекламы своего коллеги по медитации, кандидата от Партии природного закона Джона Хагелина, а в 2012 году поддержал на перевыборах Обаму, хотя объяснил это исключительно глубокой неприязнью к Митту Ромни («Если просто поменять местами буквы, получится „Наши деньги“». ^[9] Я уверен, что Митт Ромни хочет запустить лапу в наши деньги»). В те несколько раз, что Линч объяснял, почему поддерживал Рейгана, его мотивы казались совершенно неясными или поверхностными: «Мне понравилась речь, которую он недавно произнес на съезде». «Мне больше всего нравилось, что в нем жил образ старого Голливуда, такого ковбоя-лесоруба».

«Синий бархат», фильм 1986 года, сделавший Дэвида Линча из необычного чудака узнаваемым независимым режиссером, начинается с одной из самых незабываемых сцен в истории кино. Мы видим красные розы на фоне белого штакетника и яркое синее небо, Бобби Винтон нежно напевает заглавную песню (хит 1963 года, кавер на золотой стандарт Тони Беннета 1951-го). Если рейгановская реклама двумя годами ранее преломляла очень похожие картинки в мягкорисующем объективе, то «Синий бархат» придает им сочную интенсивность детской книжки, доводя патриотические цвета до радиоактивного уровня яркости. В замедленной съемке блистающий в солнечных лучах пожарный с далматином машет рукой из едущей пожарной машины; регулировщик поднимает красный знак «Стоп» и приглашает процессию счастливых детей перейти дорогу.

Однако кретинически-солнечная идиллия длится недолго. У поливающего газон мужчины средних лет в панамке и темных очках шланг цепляется за ветку куста, а сам он то ли в судороге, то ли от укуса насекомого падает на землю, хватаясь за шею. Злоключения садовых шлангов стары как само кино: для одного из своих первых фильмов, «Политый поливальщик» 1895 года (года рождения этого вида искусства), братья Люмьер направили только что изобретенный киноаппарат на садовника, который

вымокает до нитки в результате розыгрыша. Его часто приводят в пример как первый комедийный фильм. Сценарий Линча — конечно, не настоящий фарс, но в нем есть своеобразный абсурдистский пафос. Корчась и извиваясь на спине, мужчина держится за шланг. Собака, твякая, весело бросается на струю воды, а ничего не понимающий малыш медленно приближается к месту событий. Камера Линча отвлекается от ужасного зрелища, проскальзывает мимо мокрых стеблей травы, чтобы на размытом крупном плане высветить скопление черных как смоль жуков; звуковую дорожку заполняет их зловещий стрекот. Здесь в две минуты утрамбована история, которая рассказывается в «Синем бархате» — о порядке и его разрушении.

«Синий бархат» — это притча о взрослении, полная противоречий песнь невинности и опыта.^[10] Юный студент Джеффри Бомон (Кайл Маклахлан), вынужденный вернуться в свой родной городишко Ламбертон, чтобы навестить отца (несчастливого мужчину на газоне) в больнице, находит на пустыре отрезанное ухо. Ухо — это портал, кроличья нора, ведущая в сердце тьмы как Ламбертона, так и самого Джеффри. В поиске ключа к разгадке тайны, которую Джеффри порой как будто сам выдумывает, он разрывается, как часто бывает у Линча, между блондинкой и брюнеткой: положительной Сэнди Уильямс (Лора Дерн), дочерью местного детектива, и Дороти Вэлленс (Изабелла Росселлини), поющей романтические баллады дамой в беде, у которой похитили мужа и сына. Мужчина, который взял в заложники семью Дороти, — Фрэнк Бут (Деннис Хоппер), маньяк, любящий жесткий секс и извращенные ментальные манипуляции,рывающийся в фильм с практически сверхъестественной силой.

Как Линч неоднократно напоминает, перед нами хоррор, рассказ о добре и зле, помещенный во чрево одноэтажной Америки, но резонирующий в космическом масштабе. Джефф, припарковавшись у церкви на следующий вечер после того, как он стал свидетелем ритуального надругательства Фрэнка над Дороти, обращается к Сэнди и, чуть не плача, выдает страдальческую тираду, которая не может не вызвать у зрителя смеха: «Почему существуют такие люди, как Фрэнк? Почему в мире так много бед?» Искренность может разорвать ткань линчевского фильма так же решительно, как ужас. Подсвеченная освещенным витражом, под аккомпанемент тихого органа на саундтреке, Сэнди рассказывает сон, приснившийся ей в ту ночь, когда она встретила Джеффри: «Во сне я видела наш мир, но мир был во мраке, потому что не было малиновок, а малиновки олицетворяли любовь. И очень, очень долго была просто тьма, и вдруг из ниоткуда на волю вылетели тысячи малиновок, а потом

они спустились с небес и принесли с собой слепящий свет любви. И казалось, что эта любовь — единственное, что может что-то изменить. И так оно и было». Освободившись от детской грезы, Сэнди поворачивается к Джеффри: «Так что, думаю, это значит, что беды будут, пока малиновки не прилетят».

«Синий бархат» вроде бы заканчивается воплощением сна Сэнди. Джеффри убивает Фрэнка и спасает Дороти, что, по сути, превращает ее из шлюхи обратно в мать, а Джеффри и Сэнди дает возможность продолжить свои целомудренные отношения. Но концовка фильма, как и первая сцена, отдает гипертрофированностью и хрупкостью галлюцинации: это идиллия, которая вот-вот разрушится. Во время семейного застолья, которым заканчивается фильм, Джеффри, Сэнди и тетя Джеффри Барбара наблюдают из окна кухни за усевшейся на ветку малиновкой с жуком во рту. Самое пугающее в этой сцене — то, что птица производит впечатление механической (а жук нет). «Никогда бы так не смогла», — с отвращением говорит тетя Барбара, засовывая в рот непонятный предмет.

История малиновок в «Славных временах на нашей улице», книге, которая так пленила шестилетнего Дэвида Линча, не содержит никаких прямых упоминаний об их диете, возможно, чтобы не испугать юных читателей. Но на видном месте внизу страницы 113 есть картинка, вызывающая одновременно нежность и отвращение: малиновка с извивающимся червяком в клюве склонилась над раскрытыми клювами птенцов в гнезде.

Дэвид Кит Линч родился 20 января 1946 года в Мизуле, втором по размеру городе в северо-западном штате Монтана. Он был первым ребенком Дональда и Эдвины «Санни» Линч, которые познакомились на полевой практике, будучи студентами университета Дьюка в Дареме, в Северной Каролине: отец учился в магистратуре по лесному хозяйству, а мать изучала английскую литературу и иностранные языки. Оба служили во флоте во время Второй мировой и поженились в январе 1945 года в морской церкви на верфи Мар-Айленд в Калифорнии. После войны пара переехала в родной штат Дональда — Монтану, где он начал работать в Лесной службе США, отделении Министерства сельского хозяйства, основанном Теодором Рузвельтом для надзора за лесными заповедниками.

В Мизуле, штат Монтана, находится штаб управления северного региона, но Дональд работал ученым-исследователем, поэтому часто переезжал с места на место. Дэвиду было всего два месяца от роду, когда семья переехала из Мизулы в Сандпойнт, штат Айдахо, где родился его брат Джон. Два года спустя семья переехала в Спокан, штат Вашингтон, где родился третий ребенок, Марта, а потом — в Бойсе, Айдахо, где Дэвид ходил в младшую и младшую среднюю школу.^[11] Когда Дэвиду было четырнадцать, они снова переехали, на этот раз в Александрию в штате Вирджиния, где он и окончил школу.

Хотя Линч и покинул Монтану еще ребенком, Страна бескрайнего неба с ее просторами, озерами и горами занимает важнейшее место в его самоидентификации («скаут-орел, Мизула, Монтана»). Мизула — городок, ставший перевалочным пунктом экспедиции Льюиса и Кларка^[12] и находящийся неподалеку от места, где некогда была крупнейшая в мире лесопилка, — в 1940-е годы насчитывал около двадцати пяти тысяч населения. Со всех сторон окруженный дикой местностью, он находится в точке пересечения пяти долин, а на востоке от него виднеются характерные горы-близнецы Джумо и Сентинел. Семья Линча по отцовской линии была глубоко укоренена в этих местах: Дональд был из рода монтанских фермеров, а Дэвид с любовью рассказывал о своем дедушке Эрнесте, фермере, который выращивал пшеницу, ездил на «бьюиках» и носил с костюмами начищенные ковбойские сапоги и галстуки-ленточки. В итоге Дональд и Санни обосновались в Риверсайде (Калифорния), но

сохранили дом в Уайтфише (Монтана). В «Поймать большую рыбу» Линч говорит, что он — «простой парень из Мизулы, штат Монтана», которую он называет «не самым сюрреалистическим городом в мире». Но, добавляет он, «находясь где угодно, можно заметить некоторую странность современного мира или по-своему посмотреть на вещи». В «Твин Пиксе», когда Лиланд Палмер (уже известно, что он убил свою дочь) нападает на Мэдлин, кухню Лоры, на которых она похожа, он разбивает ей лицо о картину в раме, висящую на стене в гостиной, и отправляет ее на тот свет со словами: «Возвращайся в Мизулу в Монтане!»

«В Америке много Ламбертонов», — говорит Линч; в нескольких из них прошло его детство. Из-за работы Дональда семья Линчей исколесила весь лесопромышленный северо-запад страны, из одного лесопильного городка в другой, всегда на краю темного густого леса; во время рабочих экспедиций Дэвид ездил на пикапе с отцом. В интервью 1987 года Линч вспоминает: «Я много времени провел, разжигая костры в лесах» (подростком Линч был арестован из-за своих пироманских наклонностей, когда они с друзьями бросили самодельную бомбу в школьный бассейн в Бойсе). Дональд работал с больными и попорченными насекомыми деревьями, что, возможно, объясняет детский интерес его сына к текстурам органики, к циклу жизни и процессу разложения: Линч стал включать мертвых жуков в свои картины уже в старших классах школы.

В рассказах о своем детстве Линч несколько раз с вариациями говорит примерно следующее (по образам и настроению идеально совпадающее с первой сценой «Синего бархата»): «Там были красивые старые дома, молочник, игры в крепости, много-много друзей. Это был мир мечты, все эти парящие самолеты, голубые небеса, зеленая трава, вишневые деревья — „средняя“ Америка такая, какой она должна была быть». Но было одно вишневое дерево во дворе Линчей в Спокане, из которого «сочилась смола, то черная, то желтая, и по этой вязкой смоле по всему дереву ползали миллионы красных муравьев. Так что, понимаете, есть этот волшебный мир, а как глянешь поближе, все в красных муравьях». В другом месте он пересказывает этот детский опыт в явно кинематографических терминах: «Я видел жизнь в одном идеальном кадре крупного плана: например, когда слюна перемешана с кровью, или в общих планах мирной обстановки».

Первый фильм на своей памяти Линч посмотрел с родителями в кинотеатре на открытом воздухе для автомобилистов: это была картина «Дождись, когда солнце взойдет, Нелли» 1952 года — снятая Генри Кингом^[13] в формате

«Техниколор» ода добропорядочному миру маленького городка. Один кадр из этого фильма, как Линч не раз говорил, произвел на него неизгладимое впечатление: пуговица, застрявшая в горле у девушки; возможно, именно этот образ стоит за пищеварительной травмой в «Шестерых тошнит» и за удушающими судорогами, которые настигают девушку главного героя и ее маму в «Головеластике». В Бойсе Линчи жили на улице, на которой находился кинотеатр «Виста» (Джеффри в «Синем бархате» находит ухо в поле «там, за Вистой»), где он смотрел страшилки о монстрах и подростковые романтические фильмы Делмера Дэйвса.

Семейный быт Линчей был нормальнее некуда: Дональд и Санны были религиозными пресвитерианцами, не пили и не курили, а Дэвид, если забыть об эпизоде с бомбой, был популярным парнем, который без труда приноравливался к постоянным переездам семьи. Но, во многом подобно Джеффри из «Синего бархата», Линч понимал, а может, надеялся, что жизнь не исчерпывается его опытом образцового американского существования. «Я еще ребенком это знал, но не мог найти доказательств, — говорит он своему собеседнику в книге „Интервью: Беседы с Крисом Родли“. — Я просто это чувствовал. Есть благодать в голубых небесах и в цветах, но и другая сила — дикая боль и разложение — тоже сопровождает все». Другому интервьюеру он говорил, что «видел только улыбки», но называл их «странными улыбками», «улыбками из мира, каким он мог бы или должен быть». Он вспоминает, что хотел тогда, чтобы его родители, которые никогда не ругались, хоть раз затеяли ссору.

Воспоминания Линча о детстве — всегда выдержанные в гиперреализме пленки «Кодахром», как в прологе «Синего бархата», внешне идеальные, но с затаенной тревогой — приводят на ум слова из «Шоссе в никуда». «Мне нравится помнить события по-своему, — говорит герой Билла Пуллмана, объясняя, почему ненавидит камеры-регистраторы, — так, как я их запомнил. Не обязательно так, как оно было на самом деле». Когда в 1980-е годы Линчу по телевизору попался тот фильм Генри Кинга, он переключил канал, чтобы не найти в нем ненароком чего-нибудь, что противоречило бы его воспоминаниям.

Не будучи ни спортсменом, ни ботаном, подростком Дэвид плавал, играл в бейсбол и, чтобы угодить отцу, записался в бойскауты. В форме скаута-орла на свое пятнадцатилетие он помогал рассаживать высокопоставленных гостей на трибунах за Белым домом во время инаугурации Джона Ф. Кеннеди. Он любит рассказывать, как видел Эйзенхауэра и Кеннеди, ехавших в лимузине, вслед за которыми ехали Линдон Джонсон и Ричард Никсон: четыре сменивших друг друга президента США в одном

кадре. В старших классах в Александрии, уже став фискальным консерватором, он избирался на пост казначея класса под девизом «Экономь с Дэйвом» (и проиграл). Их с его девушкой признали самой милой парой школы и запечатлели для школьного альбома на велосипеде-тандеме. Но сам он признает, что был пугливым юношей с проявлениями агорафобии: «Я был немного склонен к этой болезни, когда боишься выходить из дома», — говорил он в интервью 1992 года. В какой-то момент, будучи подростком, Линч завел привычку застегивать рубашку на все пуговицы и носить два, а иногда и три галстука: защитный механизм, замаскированный под эксцентричный ход модника. «Если мне на ключицы дует ветер, я чувствую себя странно, — сказал он однажды. — Я очень уязвим, и мне приятнее, когда моя шея закрыта».

Линч помнит «Дождись, когда солнце взойдет, Нелли» из-за сцены удушья, притом что этот фильм — «приторно-сентиментальное посвящение... сомнительным радостям жизни в маленьком американском городке», по мнению критиков «Нью-Йорк таймс», — тоже соединяет в себе контрасты линчевской Америки. Молодой муж привозит жену, столичную штучку, в городишко, где открывает мужскую парикмахерскую (один из ключевых институтов, изображенных в «Славном времени на нашей улице»); посередине фильма она уезжает в Чикаго, и ее там быстренько убивают.

Это Санни Линч, уроженка Нью-Йорка, познакомила сына со злым серым городом. В лесах своего детства Линч часами наблюдал за смолой и насекомыми на больных деревьях, словно смотрел телевизор. В гостях у бабушки с дедушкой по маминой линии в Бруклине он осознал, что в городе — свой вид разложения. Линч называл города местами, где «все рушится быстрее, чем можно это отчистить, построить или исправить». Посещение нью-йоркского метро он переживал как Дантов ад: «Я чувствовал, что по-настоящему спускаюсь в преисподнюю... Это был полный ужас перед неизвестным: ветер от этих поездов, звуки, запахи и другой свет и атмосфера — это был очень своеобразный и травматичный опыт». Как увидел юный Дэвид, странная атмосфера города порождала странное поведение: его дедушка владел многоквартирным домом в Парк-Слоуп, в котором не было кухонь, и Линч помнит, как увидел, что один из жильцов жарит яичницу на утюге («Это меня по-настоящему встрежило»).

Во все еще впечатлительном возрасте девятнадцати лет Дэвид Линч переехал в Филадельфию — эпицентр урбанистической деградации того времени, город, который он

будет вспоминать как настоящую Гоморру: «Очень нездоровое, извращенное, жестокое, наполненное страхом, упадочное, разлагающееся место».

По окончании школы Линч был уверен, что станет художником, и поступил в школу Музея изящных искусств в Бостоне. И он, и его лучший друг Джек Фиск, который выбрал колледж Купер Юнион в Нью-Йорке, были разочарованы первым годом учебы, поэтому в 1965 году они отправились в Европу, где, как им казалось, было больше возможностей для «жизни в искусстве»; как минимум, у них была перспектива учебы у австрийского экспрессиониста Оскара Кокошки (с которым Линч наладил связь через бостонскую школу). «Мы были мечтателями», — сказал мне Фиск в интервью 2007 года. Но реальность не совпала с их ожиданиями. Когда они приехали, Кокошки не было в Зальцбурге. Растерявшись, в Париже они спорили о том, поехать ли в Португалию (как хотел Фиск) или в Грецию (как хотел Линч, потому что девушка, которая ему нравилась, навещала там родственников). Они бросили монетку, Линч выиграл. Трехдневная поездка в Афины на «Восточном экспрессе» принесла еще одно разочарование: потенциальная возлюбленная Линча вернулась в США. Не было ни романтического стимула, ни художественного, деньги кончались (отчасти из-за страсти Линча к импортным «Мальборо», дороговатой привычке при походном бюджете, — но их хватило на все две недели в Европе до отлета домой).

Вернувшись в Александрию, Линч продолжил занятия живописью, но отец не собирался покрывать его внеуниверситетские расходы, и Линч устраивался на разные работы (ни на одной из которых ему не удалось задержаться): в архитектурное бюро, в магазин художественных товаров, в магазин рам (где его разжаловали в уборщики после того, как он поцарапал раму). Тем временем Фиск перешел в Пенсильванскую академию изящных искусств в Филадельфии и звал туда Линча; тогда же обоих вызвали на медицинское освидетельствование, что сразу сделало мысль о колледже привлекательнее. Линч подал документы и в 1965 году был принят в академию — как раз к зимнему семестру.

Под новогоднюю ночь 1965 года Линч переехал к Фиску, который снимал квартиру в ужасном состоянии на углу Северной Тринадцатой и Вуд-стрит, в сердце оживленной промышленной зоны, расчерченной железнодорожными путями, напротив бетонно-стального здания «Хейд», в котором когда-то

изготавливали чехлы для аккордеонов. Квартира была в нескольких минутах пешком от главного здания академии на Брод-стрит, а аренда стоила копейки, зато само жилище предоставляло минимум комфорта и удобств. Здание было под снос и в состоянии полнейшего запустения; не все окна были на месте, из-за чего суровыми северо-восточными зимами в дом попадал снег и внутри завывал ветер. Фиск вспоминал, что им пришлось переделать старый кофейник в водонагреватель.

Расцвет промышленности в Филадельфии закончился, и в середине 1960-х годов город раздирали преступность, бедность и, вследствие расовых волнений в северной Филадельфии 1964 года, этнические конфликты. Линч и Фиск жили по соседству с дешевой забегаловкой «Попс Дайнер», и Линч, который обычно спал днем и работал ночью, специально просыпался так, чтобы успеть выпить чашку кофе в кафешке до ее закрытия в шесть вечера. В этой забегаловке он подружился с работниками гигантского городского морга напротив их дома. Фиск вспоминает, как работники морга приглашали Линча к ним, «посмотреть, например, комнату с останками, где оказывались части тел, если труп обнаруживался не целиком». Вполне логично связать то, что видел Линч в филадельфийском морге (количество убийств в 1960-е начало резко расти, а пик преступности пришелся на 70-е), с некоторыми образами из его фильмов, начиная с отрезанного уха из «Синего бархата». Линч как-то назвал мешки для тел, которые он часто видел на тротуаре напротив дома, растянутые и провисшие после мытья, «улыбающимися мешками смерти»: в «Твин Пиксе», который начинается с появления замотанного в целлофан трупа Лоры Палмер, одно из (пророческих) видений агента Купера из мира фантазий — это «человек в улыбающемся мешке».

На первом году обучения в академии Линч начал встречаться с однокурсницей по имени Пегги Ленц. Они поженились в 1967 году и купили за 3500 долларов трехэтажный дом в районе Фэйрмаунт, а в апреле 1968 года у них родилась дочь Дженнифер. Новый район был менее грязным и запущенным, но не более безопасным. В их дом трижды вламывались воры, дважды, когда они были дома; у них выбивали окна, крали машину, а в их квартале застрелили ребенка. Позже Линч рассказывал в интервью об ужасных событиях и картинах, которым они с Пегги стали свидетелями в те годы и которые отпечатались в его сознании: угоны машин, нападения уличных банд, нарисованные мелом силуэты.

Уже в 1987 году, семнадцать лет спустя после переезда в Лос-Анджелес, одно воспоминание о среде, которая сформировала

Линча в Филадельфии, по-прежнему действовало на него как машина времени: «Мне сейчас достаточно просто подумать о Филадельфии, и у меня возникают идеи, я слышу ветер, и меня уносит куда-то в темноту». Линч, без сомнения, в курсе того, какую роль играет Филадельфия в мифе о нем, и сам отмечает, что его квартира на Тринадцатой улице находилась неподалеку от места, где жил Эдгар Аллан По в свои самые продуктивные годы, когда во время предыдущего разгула преступности он штамповал зловещие тексты вроде «Убийства на улице Морг».

Сегодня те несколько кварталов у первого жилья Линча в Филадельфии по-прежнему кажутся ничьей землей, но фабрики давно перестали работать, и, как и во многих американских промзонах, здесь понемногу происходят обновления, тут и там разбросаны жилые комплексы. Этот район с его гигантскими домами из кирпича и бетона и готическими и артдекошными строениями в 2010 году был внесен в Национальный регистр исторических мест как Исторический индустриальный район Кэллоухилл. Старого дома Линча и «Попс Дайнера» давно нет, этот угол занимает парковка «Ю-Хаул»,^[14] а в здании, где раньше был морг, теперь отделение старших классов Римской католической школы. Низкая рента, большие пространства, а возможно, и линчевская легенда привлекают художественные организации. Риелторы оптимистично называют это место «районом лофтов», а некоторые местные жители зовут его «Голова-район» — в память об известнейшем обитателе этих мест.

Место действия «Головы-ластика» нигде не называется, но эту inferнальную пустошь ни с чем не спутаешь — это Филадельфия, вернее, Филадельфия из головы Линча. Он в шутку называл этот фильм «настоящей „Филадельфийской историей“», [15] и хотя тот был создан после того, как Линч переехал в Лос-Анджелес, и снят в безлюдном деловом центре города и в скрупулезно смоделированных декорациях, «Голова-ластик» несет на себе отпечаток времени, которое Линч провел в Филадельфии молодым художником на пороге зрелости. Вообще, это, возможно, самое близкое к автопортрету произведение, созданное режиссером, любящим личные истории, но избегающим автобиографичности.

Горемычный герой «Головы-ластика» Генри со взволнованно наморщенным лбом и вставшей как от электрошока шевелюрой — первый в череде тревожных протагонистов Линча. Общее беспокойство Генри становится более предметным, когда его отчужденная возлюбленная Мэри сообщает ему, что родила... нечто: «Они еще не уверены, что это ребенок!» — вопит она. Так как их отпрыск оказывается воющим, покрытым гнойниками монстром, «Голову-ластик» часто воспринимают как фильм о страхе перед отцовством или страхе перед сексом, как притчу о репродуктивном ужасе. Принято подтверждать такое прочтение фильма тем фактом, что Линч стал отцом в двадцать два года, а у его дочери была косолапость. Есть и другие сходства, которые утверждают Генри в качестве первого альтер-эго Линча, начиная с нелепо формальной одежды: он носит пиджак с галстуком, белые носки и футляр в кармане, при этом говорит, что работает «на фабрике Лапелля», но сейчас «в отпуске». Линч некоторое время работал типографом и гравером у филадельфийского художника и галериста Роджера Лапелля. Мэри и ее родители живут в доме под номером 2416; последнее место жительства Линча в Филадельфии, трехэтажный рядный дом на углу, который они с Пегги купили за 3500 долларов, находился по адресу: Поплар-стрит, 2416.

Хотя этот фильм и погружен в гниль и коготь постиндустриальной Филадельфии, «Голову-ластик» не отнесешь к городскому реализму. Сам Линч отлично сформулировал в интервью Джорджу Годвину 1981 года, что фильм «материализовался из воздуха Филадельфии». «Голова-ластик» —

квинтэссенция атмосферы и по-экспрессионистски гипертрофированная репрезентация того враждебного климата, который одновременно ужасал и будоражил Линча. Его первое жилище в Филадельфии, в нескольких кварталах от академии, находилось в районе складов легкой промышленности, который по окончании рабочего дня становился безлюдным. Линч вел совиный образ жизни и частенько гулял один по узким темным улицам под шпалами надземки Редингского виадука. Большую часть времени в «Голове-ластике» Генри бродит среди пустых парковочных мест и полуразрушенных зданий, обходит горы валунов и штабеля труб, пугается таинственных облаков пара из труб и многоголосого лая за кадром (Линч вспоминает, что собаки у «Попс Дайнера» по-соседству выглядели как-то странно — маленькие, с раздутыми животами, похожими на «шары с водой»). Несмотря на параллели с действительностью, филадельфийская история Линча — это в первую очередь кино о внутренних состояниях. Гудящий звуковой пейзаж усиливает ощущение того, что это — «фильм в голове», который мог бы возникнуть в чьем-нибудь травмированном черепе с повышенным внутренним давлением. Даже в своей комнате Генри не может избавиться от ревущего ветра и шума близлежащих фабрик, а батареи издают постоянное ядовитое шипение. Можно сказать, что «Голова-ластик» — это не столько изображение Филадельфии, сколько выражение того, какое влияние этот город оказал на Линча.

Для молодого человека, знакомого только с одноэтажной Америкой (за вычетом нескольких поездок в не менее ошеломительный Нью-Йорк), Филадельфия была «городом для художника» с «потрясающим духом промышленного городка». Именно здесь Линч почувствовал, как «влюбляется в промышленность и плоть», ставшие главными константами его творчества. Кино было одним из последних великих изобретений индустриального века, и в своих фильмах Линч всегда отдавал должное их родству. «Никто в кино не добился той силы, которую я чувствую в промышленности и в фабричных рабочих, в этой идее огня и масла», — сказал он однажды. Одержимость промышленностью очевидна во всем творчестве Линча и переносится даже в запачканный копотью викторианский Лондон «Человека-слона» и в причудливо механистические технологии будущего из «Дюны». Лесопилка — ключевое место в «Твин Пиксе»: недаром ее дымящие трубы и блестящие лезвия появляются на титрах. В долгоиграющем комиксе Линча «Самая злая собака на свете» панель, которая появляется раз за разом с разными подписями, изображает привязанную собаку в

огороженном дворе с извергающими клубы дыма трубами на заднем плане. В 2006 году Линч изъявил желание устроить киностудию в польском индустриальном городе Лодзе, где он снял часть «Внутренней империи» и сделал серию фотографий на заброшенных фабриках.

Юный Дэвид научился ценить жестокость и красоту органических процессов, наблюдая за насекомыми и больными деревьями. Филадельфия в котловине своей индустриальной посмертной жизни представляла собой картину разложения большего масштаба. Здесь Линч ощущал работу времени и небрежение повсюду — в созданных людьми предметах и выстроенных пространствах. Мальчик, видевший мир в максимальном приближении, станет интуитивным формалистом в искусстве. Не важно, с кистью или с камерой в руках, Линч смотрит на объекты, живые и неживые, измеряя их чувственный и эстетический потенциал, как на элементы композиции; он смотрит на них настолько пристально, что его взгляд их преображает. «На одном уровне это уродство, — говорит он в интервью 1980 года о неприглядном мире „Головы-ластика“, — но я вижу его как текстуры и формы, как быстрые участки и медленные участки...»

Линчевский взгляд, видящий мир если не по-новому, то набекрень, во многом объясняет сбивающий с толку эффект, который производит «Голова-ластик» на восприимчивых людей, видящих его в первый раз. Один из немногих самобытных фильмов последних десятилетий, он не придерживается никаких известных конвенций и никогда не останавливается на одной тональности, балансируя между юмором и ужасом, соединяя в себе тошнотворную привлекательность и исступленное отвращение. Он то отдаленно напоминает немую комедию, то боди-хоррор.^[16] Описывая потерянного героя фильма, Линч говорит: «Генри совершенно уверен, что что-то происходит, но совсем этого не понимает. Он смотрит на мир очень, очень внимательно... Все новое... На все нужно посмотреть...» Точно так же Линч мог бы описать свой подход к кинопроизводству. В отличие от реформистов своего поколения — Лукаса, Спилберга, Скорсезе и Копполы, повернутых на кино и единодушных в своих голливудских амбициях, — Линч появился как будто из ниоткуда, из какого-то другого места. Самоучка и вовсе не фанат кино, он попал в киноиндустрию каким-то кривым путем, без готовых представлений о том, по каким правилам функционируют истории и на что способны движущиеся картинки.

Пенсильванская академия изящных искусств, самое старое

художественное училище в стране — гордый флагман академической традиции, где первостепенное значение имеет изображение человеческого тела. И по сей день за огромной, изысканно декорированной лестницей, по которой посетители поднимаются в главные галереи академии, прячутся ателье, где студенты рисуют и пишут красками с живой натуры и с огромной коллекции пластиковых моделей. Самый известный преподаватель школы, великий реалист Томас Икинс в конце XIX века учил студентов вскрывать трупы людей и животных, чтобы лучше понимать анатомию; его отстранили от занятий после того, как он снял набедренную повязку с натурщика в классе, где были студентки, но многие его нововведения в программе остались. Пройдя череду переворотов в искусстве XX века, академия вместила модернистскую изобретательность, но не уступила волнам абстракционизма и концептуализма. К тому времени, когда Линч начал учиться в 1966 году, изобразительная живопись уже не была выбором по умолчанию для всех студентов. А еще в Филадельфии была живая и разнообразная художественная среда, и Линч обнаружил, что находится в окружении сообщества поддерживающих его коллег, среди которых были недавние выпускники и преподаватели несколькими годами старше него, — Мюррэй Десснер, Джеймс Хавард и Элизабет Осборн. «В школах всегда есть волны, и так получилось, что я попал на гребень поднимавшейся гигантской волны», — говорил он.

Неизменный традиционализм Пенсильванской академии подходил Линчу, в старших классах бравшему уроки рисунка с натуры у Бушнела Килера. Как художника, его больше всего интересовало и интересует предметное искусство. Свое раннее творчество он характеризовал как «много фигур в тихих комнатах». При этом в происходящем в комнатах и с фигурами нет ничего тихого; они задают тот взгляд на человеческое тело как на место трансформации и зону отчуждения, который будет присутствовать во всех фильмах Линча. «Голова-ластик», история неудавшегося деторождения внутри дохлого индустриального ландшафта, с самого начала соединяет технологию и биологию, когда демиург в рубцах (в титрах он называется Человек на планете) жмет на рычаг, запуская в космос гигантский сперматозоид. На некоторых ранних рисунках и картинах Линча времен обучения в академии исследуются необычные соединения тела и машины. Он называл их «индустриальными симфониями» (это же определение он потом применит к музыкальной пьесе, которую поставит в Бруклинской академии музыки в 1990 году), изображениями «механических людей», «женщин,

превращающихся в пишущие машинки». В большинстве подчеркиваются уродство и протезы, как в будущем будет делаться и в фильмах Линча, внутренние органы становятся видимыми, а биология представляется механикой, системой отверстий и труб.

Эксперименты с автоматизированными фигурами — далеко не новость, и Линч, хоть и утверждал, что тогда мало что знал об истории искусства, точно был в курсе существования как минимум нескольких своих предшественников. Молодой парой они с Пегги жили в районе Фэйрмонт, к северо-востоку от легендарного района музеев. Пегги работала в Художественном музее Филадельфии, известном на весь мир своей коллекцией работ Марселя Дюшана, среди многих этапов творчества которого была фаза радикально фрагментированных портретов. Линч был в Филадельфии, когда выдающееся финальное творение Дюшана «Дано», законченное в тайне, было с большой помпой выставлено в 1969 году, через год после смерти автора. Это инсталляция, в которой через два глазка зритель (один за раз) видит (но видит не целиком) распростертую на земле обнаженную женщину, держащую газовую горелку, на фоне буколического пейзажа. Ассоциации с линчевским творчеством напрашиваются сами собой, но он не помнит, чтобы видел эту работу, будучи студентом. Однако в какой-то момент она впечатлила Линча — обнаженная Дюшана стала основой его литографии 2012 года под названием «E. D.».

Ключевой встречей с искусством Линча-студента стала его поездка в Нью-Йорк на выставку Фрэнсиса Бэкона в галерее Мальборо-Герсон, где было несколько знаковых работ последнего, включая триптих, вдохновленный «Суини-агонистом» Т. С. Элиота. Линч назвал Бэкона «самым главным, героем-художником номер один». Есть очевидное сходство между фигурами у Бэкона и у Линча, свидетельствующими о материальности и пластичности тел. Но если в физической драме своего творчества Бэкон стремился к тому, что французский философ Жиль Делёз называл «жестокостью ощущения», то в картинах и фильмах Линча ужас мутации обычно смягчается ощущением чувственного любопытства, имплицитного удовольствия от возможности новых телесных форм. И если Бэкон сосредоточен на животной природе человека, нашем общем статусе мяса, то Линчу присущ гораздо более озорной, сюрреалистический взгляд на биологию: в нем человек, животное, овощ и минерал существуют в некоем сущностном континууме.

Тем не менее влияние Бэкона сильно ощущается в ранних кинематографических экспериментах Линча. Движение было

своего рода ускользающим идеалом Бэкона: он смоделировал несколько своих работ на основе протосинематических исследований фигур в движении Эдварда Мейбриджа и пытался отобразить ощущение изменения объекта в живописи. Желание сделать так, чтобы картины двигались, восходит к моменту, который Линч пересказывал много раз: к легендарному озарению в студии, когда он услышал ветер, поднимавшийся от холста, который, казалось, оживил его, холст, изнутри. Перед тем как снять собственно фильм, Линч создал мультимедийное устройство, сочетавшее движение и звук. Нужно было бросить мячик, который катился вниз по рампе, что, в свою очередь, посредством цепочки выключателей и спусковых механизмов зажигало спичку, та поджигала шутиху, фигура женщины открывала рот, внутри у нее загоралась красная лампочка, шутиха взрывалась, и раздавался крик. Уже в этой прекинематографической работе есть намек на то, что станет постоянным тропом в фильмах Линча: долгое фокусирование на полураскрытых (обычно женских) губах и ртах.

Следующее гибридное творение Линча, «Шестерых тошнит», стало попыткой более элегантного перехода от статического изображения к движущемуся в форме кукольной анимации. В знак трепетной любви к Бэкону первое действие, которое Линч изображает на пленке, — это спазм, неконтролируемый позыв, и его работа в большей мере, чем что бы то ни было еще, представляет собой анимированную картину Бэкона. Снимая по два кадра в секунду на механическую шестнадцатимиллиметровую камеру, он создал минутный закольцованный фильм, который надо было проецировать на полимерный экран, в верхнем левом углу которого выступали три лица, слепленные с лица самого Линча, одно спокойное, два — в состоянии явного волнения. Появляются три другие головы со своими телами — это рисованная анимация; торсы показаны в грубом анатомическом поперечном сечении (кроме одного, рентгеновского). Пока воеет сирена, внутренности фигур наполняются, а руки машут в разные стороны. Экран становится красным, потом фиолетовым, а в какой-то момент его поглощает пламя. Кульминация — коллективная тошнота, которая заполняет почти весь экран «рвотой» (в виде неровно нанесенной белой краски); соль сюжета в том, что облегчения не наступает, потому что цикл тут же повторяется заново.

Проект «Шестерых тошнит» стоил двести долларов — солидная сумма для студента, и Линч мог бы надолго остаться в живописи, если бы не цепочка событий, которые еще сильнее приблизили его к кино. Барт Вассерман, богатый выпускник

академии, был так впечатлен «Шестерыми», что предложил Линчу сделать еще одну «движущуюся картину» за тысячу долларов. Но бракованная бобина камеры испортила весь материал, и у Линча не осталось денег, чтобы создать и скульптуру, и изображения, которые бы на нее проецировались. Вассерман согласился на одну лишь пленку. Результатом стал первый настоящий фильм Линча, «Алфавит» — четырехминутная смесь анимации и игрового кино, вдохновленная рассказом Пегги о ее племяннице, которая произносила алфавит, ворочаясь во сне. В том, что Линч называет «маленьким кошмаром о страхе, связанном с обучением», извивающиеся буквы алфавита терроризируют нарисованную женскую фигуру, изменяющуюся на глазах у зрителя, и живую женщину (сыгранную Пегги), лежащую на кровати с железным каркасом. На насыщенном многослойном саундтреке мы слышим напевы, похожие на хоровую распевку, и искаженное хныкание младенца (новорожденная Дженнифер, записанная на сломанную деку), а еще голос, предупреждающий: «Пожалуйста, не забывайте, что имеете дело с человеческими формами» (как мог бы говорить настроенный на классическое искусство преподаватель, столкнувшийся с гротескными выходками Линча). Как и «Шестерых тошнит», фильм заканчивается жестоким телесным выделением: женщина выплевывает на свои белые простыни сгусток крови, напоминающий о Джеконе Поллоке.

Линч продолжал заниматься живописью, но его манило кино, а местный арт-кинотеатр «Бэнд Бокс» помог ему расширить свои кинопознания — он познакомился с фильмами Феллини, Бергмана, Годара и Тати. Он узнал, что недавно организованный Американский институт киноискусства предлагает гранты на производство и, не слишком веря в свои шансы, отправил на конкурс «Алфавит» и сценарий своего нового проекта «Бабушка». Линч получил премию в 5000 долларов — как он впоследствии узнал, отчасти потому, что члены комиссии не знали, как квалифицировать его заявку. (Он уговорил институт полностью оплатить бюджет в 7118 долларов, когда показал правлению предварительный монтаж.) «Бабушка», 34-минутная короткометражка с актерами и полноценным сюжетом, была большим шагом вперед по сравнению с «Алфавитом». На главную роль Линч позвал Дороти Макгиннис, мать Кристины Макгиннис, которая вышла замуж за Роберта Лапелля — выпускника Пенсильванской академии, как и Линч, и одного из ранних энтузиастов его творчества. Дороти, которую все называли Вспышкой, вместе с Линчем работала типографом на фабрике Лапелля. (Лапелли также были первыми коллекционерами работ Линча: они купили много его ранних картин по двадцать пять

долларов за штуку.)

В «Бабушке» гибридные организмы из воображения Линча призваны пантомимически изобразить детские представления о деторождении. В основном анимированные первые кадры — это хитроумное пародирование процессов размножения и репродукции: мать и отец в этой истории вырастают из молочного цвета субстанции на земле; торопливо потрогав друг друга, они порождают сына, который появляется из земли облаченным в смокинг. Это первая из многих несчастливых семей у Линча: мальчик мочится в кровать, жестокий и грубый отец возит его лицом по возникшему ярко-оранжевому пятну; подавленная мать то соблазнительно манит, то агрессивно ругает ребенка. Мальчик уходит от звероподобных родителей, находит на чердаке мешок с семенами, недолго думая, сажает одно в горстку земли на кровати, а затем ухаживает за ним, пока оно не превращается в клубень, из которого мальчик в какой-то момент «рождает» свою собственную любящую бабушку.

Переходные фильмы Линча, снятые в Филадельфии, — не просто первые наброски: по ним видно, как он оттачивает идеи и темы, которые будет глубже исследовать в дальнейшем. Работая с разными видами визуальных искусств, Линч также размышлял над вопросами формы и содержания так, как многие молодые режиссеры не делают никогда. Его первый кинематический эскиз «Шестерых тошнит» — это очевидный результат его студийной практики, но форма замкнутого цикла предвосхищает структуру временной петли, которую Линч будет использовать в фильмах с более сложным нарративом. «Алфавит», продукт «довербальной» фазы Линча, указывает на сложную позицию, которую текст и язык будут занимать в его творчестве, и служит мрачным предвосхищением визитной карточки серийного убийцы из «Твин Пикса», оставляющего бумажки с буквами под ногтями у жертв. «Бабушка» — ранний компендиум вещей, волнующих Линча, соединяющий в себе биоморфную тревожность его живописи и «Головы-ластика» с картинами домашнего ужаса «Синего бархата» и «Твин Пикса». Получасовой фильм изобилует двусмысленными поступками и полярными настроениями, а кроме того, позволяет уловить линчевский тон, который, как известно, так трудно определить и исследовать.

В том, что касается формы, эти фильмы также утверждают вкус Линча к противоположностям и его пристрастие к звуковой и визуальной стилизации. Цветные фильмы «Бабушка» и «Алфавит» отличаются плоской палитрой красок, в которой лица героев кажутся загримированными для театра кабуки, а большая часть действия происходит в иссиня-черных комнатах: Линч

создавал декорации для обоих фильмов у себя дома, раскрашивая в черный целые комнаты. (Для «Бабушки» лаборанты-техники, сбившие с толку видом пленки, сделали цвета ярче, чтобы тона кожи были более реалистичными, что лишь усилило контраст.) «Бабушка» также положила начало одному из наиболее плодотворных творческих союзов Линча — со звукорежиссером и монтажником Аланом Сплетом, который тогда только что бросил место бухгалтера и стал работать в лаборатории рекламного кино в районе Филадельфии, где жили Линчи. Линч и Сплет восемь недель подряд работали над саундтреком к этому фильму без слов: иногда они разрабатывали существующие эффекты, но в основном делали их с нуля, как шумовики, примитивными, но изобретательными способами. Для шелеста постельного стягиваемого белья использовался взмах клюшки для гольфа. Чтобы получить тихое эхо бабушкиного пугающего свиста, они записали свист Линча и, за неимением ревербератора, перезаписали его несколько раз через алюминиевый скотч.

Когда в художественной студии на Линча снизошло озарение, его воодушевило не только то, что он видел движущуюся картину, но и то, что он ее слышал. Его желание назвать свои первые картины «симфониями» говорит о сильной синестезии, которая всегда играет определяющую роль в его творчестве. Линч часто рисовал Сплету формы, чтобы объяснить, какие звуки ему были нужны. А ухо в «Синем бархате» наводит на мысль о том, что для Линча звук — это самое непосредственное приглашение в некий мир. В разговоре о картинах, которые Линч создавал в 1960-е годы, он объяснил, что стремится к тому, чтобы они не просто оживали, но становились иммерсивной средой,^[17] которая окружала бы зрителя. «И вам бы захотелось, чтобы границы исчезли, вы бы хотели находиться там, и это было бы невероятным опытом». В глазах режиссера и многих зрителей «Голова-ластик» приблизится к этому недостижимому идеалу.

Линч провел в Филадельфии всего пять лет, но это был важнейший и невероятно продуктивный период его жизни. Он участвовал в групповых выставках и даже устроил сольный показ четырнадцати картин в Университете Темпл в декабре 1968 года. Для пресс-релиза Линч написал версию своей биографии, которую использовал и в дальнейшем, уже будучи голливудским режиссером: «Линч — двадцатидвухлетний уроженец Мизулы в штате Монтана, который сейчас живет в Филадельфии. Мальчиком он был скаутом-орлом». Филадельфия и Пенсильванская академия обеспечивали вдохновение и группу поддержки, но Линчу, всегда с недоверием относившемуся к

педагогике, посещение занятий мешало работать над своими проектами, поэтому он проучился только три семестра. Письмо, которое он написал в дирекцию школы, объявляя о своем уходе, безошибочно определяется как линчевское благодаря мрачно-комичному включению красочных медицинских подробностей: «У меня в последнее время просто не хватает денег, а доктор говорит, что у меня аллергия на масляную краску. У меня развивается язва и, помимо кишечных спазмов, у меня появились острицы». Письмо датировано 4 августа 1967 года, прошло всего несколько месяцев с тех пор, как он сделал «Шестерых тошнит», но уже из постскриптума становится ясно, что Линч нашел свое призвание: «Вместо этого я серьезно решил снимать кино».

Благодаря успеху «Бабушки», которая выиграла призы на нескольких кинофестивалях в США и была показана на престижном фестивале короткометражного кино в Оберхаузене в Германии, Линч подал заявку в только что открывшийся центр киноведения Американского института киноискусства. Его взяли научным сотрудником на втором году существования центра; руководство было настолько впечатлено работой со звуком в «Бабушке», что заодно пригласило Сплета на пост главы факультета звукорежиссуры. В августе 1970 года Дэвид, Пегги и Дженнифер переехали в Лос-Анджелес, а вскоре к ним присоединились Сплет, принявший предложение института, и Фиск, который хотел попасть в киноиндустрию.

Глава института, Фрэнк Дэниэл, недавно эмигрировавший в США, приехал из Пражской академии искусств, почтенной чехословацкой киношколы: он был важным преподавателем, проводившим занятия по киноанализу и сценарной структуре. Но, как и в случае с Пенсильванской академией, Линч осознал, что в институте киноискусства среда важнее программы. В течение всего первого года он много времени провел, работая над сценарием под названием «Задний двор», в котором совмещались элементы «Бабушки» и «Головы-ластика». У него была броский слоган: «Когда смотришь на девушку, от нее к тебе что-то передается. В этой истории это что-то — насекомое». Это была бы история измены и вины — насекомое росло бы у мужчины на чердаке, как заглавная героиня «Бабушки». Едва ли случайно то обстоятельство, что примерно тогда же Линч впервые прочел «Превращение» Кафки. Оператору Калебу Дешанелю, тоже сотруднику института, очень понравился сценарий, и он познакомил Линча с продюсерами из студии «Двадцатый век Фокс», которые хотели вложиться в жанровое кино. Так состоялся первый удручающий опыт общения Линча с инвесторами (их будет еще много). Попытки растянуть сорокапятистраничный

сценарий «Заднего двора» до полнометражки, а на самом деле — сделать его более нормальным, были обречены на провал. «У меня не получалось думать достаточно обыкновенным образом, с обыкновенными диалогами, так, чтобы это им подошло, — говорил Линч. — Мне многие пытались помочь, но те куски, которые мне нравились, оказывались все дальше друг от друга, а между ними было то, что мне не нравилось».

Когда история с «Задним двором» затухла, Линч переключился на «Голову-ластик», свою «филадельфийскую историю». Институт одобрил проект, предполагая, что из двадцатиодностраничного сценария выйдет короткометражка, которая будет закончена за несколько недель. В итоге примерно через шесть лет вышел полнометражный фильм. Долгое созревание «Головы-ластика» — во многом мифологизированная глава в предании о независимом кино. Совершенно невероятный безвозмездный труд, а точнее пик мономании в формате «сделай своими руками», был создан в условиях, которые сегодня ни один продюсер и ни одна школа, скорее всего, не одобрили бы. Главный корпус института киноискусства тогда располагался в особняке Грейстоун, который находится на благоустроенной территории имения, некогда принадлежавшего нефтяному магнату Эдварду Дохени. (С тех пор этот особняк много раз использовался для съемок, в том числе для фильма Пола Томаса Андерсона «Нефть».) Линчу разрешили снимать в пристройках на дальнем конце имения: там был кластер конюшен, гаражей и помещения, где раньше жили слуги, которые он переделал во временную студию. Департамент озеленения Лос-Анджелеса использовал часть этой территории как хранилище, доступ в которое был необходим в течение всего дня, так что снимать надо было по ночам, что согласовывалось как с привычками Линча, так и с требованиями практически полностью ночного фильма.

Профессиональные отношения, которые Линч установил на съемках «Головы-ластика», продлятся долгие годы. На главную роль он утвердил Джека Нэнса, который до того играл в театре в Сан-Франсиско и переехал в Лос-Анджелес в поисках киноролей. Их первая встреча прошла нервно — Нэнс был не в восторге от того, что работает в студенческом арт-проекте, — но актер и режиссер поняли друг друга на парковке, когда Нэнс восхитился самодельным деревянным багажником, прикрепленным к крыше стоявшего неподалеку «Фольксвагена», который, как выяснилось, принадлежал Линчу. Нэнс появлялся практически в каждом фильме Линча до самой своей смерти в 1996 году. Кэтрин Коулсон, которая тогда была замужем за Нэнсом, брала на себя самые разные дела: от помощи с намеренным светом и

декорированием площадки до обеспечения съемочной группы едой: она часто приносила остатки еды из кафе, где работала официанткой. Культовая роль Дамы с поленом, которую Коулсон сыграла в «Твин Пиксе», появилась благодаря постоянной шутке времен «Головы-ластика»: Линч обещал, что снимет специально для нее телесериал и назовет его «Я проверю свое полено всеми ветвями знания». Оператор Херб Кардуэлл приехал к Линчу из Филадельфии и снимал несколько месяцев, пока ему не пришлось искать нормально оплачиваемую работу. Заменял его другой сотрудник института, Фредерик Элмс, который сделает выдающуюся карьеру с Джимом Джармушем, Энгом Ли и другими; он же снимал «Синий бархат» и «Дикие сердцем» для Линча. Друзья и члены семьи тоже приезжали помочь; среди них были брат Линча Джон, живший тогда в Лос-Анджелесе, и Джек Фиск, недавно женившийся на Сисси Спейсек, звезде «Пустошей» (1973), получившего широкое признание дебюта еще одного выпускника института киноискусства, Терренса Малика; Фиск был художником-постановщиком этого фильма. Фиск и Спейсек (которую Линч снимет в «Простой истории») выделили средства на завершение Головы-ластика, а Фиск также значится в титрах как «Человек на планете», хоть он и неузнаваем под обезображивающим гримом.

«Голова-ластик» — идеальный пример изобретательности, порожденной бедностью. Площадку Линч и съемочная группа обеспечивали одеждой со свопов и мебелью от благотворительной организации «Гудвил». Декорации квартир и даже часть киноплёнки были выкопаны из студийного мусора. Съёмки начались 29 мая 1972 года с травматичного визита Генри к своим будущим тестю и теще, мистеру и миссис Икс. Сцена, в которой Генри ерзает на диване, пока его маринует бесчувственная миссис Икс, была снята одним дублем. Но невозможно было и дальше снимать с той же интенсивностью с малюсенькой съемочной группой и укороченными рабочими часами — не говоря уже о том, сколько нужно было создать предметов. Работа режиссера для Линча — это в первую очередь упражнение по созданию мира. Нигде эта идея не утверждалась в той же степени, что в «Голове-ластике». Почти в каждой сцене фигурирует прихотливо смастеренный предмет или любовно текстурированная поверхность: планета, грозно нависающая над головой Генри в первых кадрах, росток, пробивающийся из горстки земли возле его постели, крутящиеся «рукотворные цыплята», которых мистер Икс подает на ужин, голова Генри, когда ему снится, что она отделяется от шеи, разные организмы, похожие на червей и на сперматозоиды, и, конечно же, сам мокрый, запеленатый в

марлю, яйцеголовый младенец, которого Нэнс окрестил Спайком и чье происхождение по сей день остается бережно хранимым секретом. Даже похожая на ядерный гриб прическа Генри была чем-то вроде живой скульптуры, которую, к неудовольствию Нэнса, ему пришлось носить в течение нескольких лет.

Для Линча, привыкшего к ремесленным мастерским и художественным студиям, такой творческий метод был оптимальным. Он давал ему полный контроль над фильмом, такой же, какой имел художник над холстом. Элмс присоединился к работе над «Головой-ластиком» после временной работы помощником оператора у Джона Кассаветиса, режиссера, состоявшего при институте, который наполнил съемочную группу «Женщины не в себе» студентами института. После энергии свободы и преднамеренного хаоса съемок у Кассаветиса ему потребовалось время, чтобы привыкнуть к невротическому вниманию к деталям в замкнутой вселенной Линча. Элмс рассказывал мне, как в один из первых дней на площадке он только подвинул реквизит на несколько дюймов, чтобы выровнять кадр, который он выстраивал, как другой член группы сказал ему: «Мы здесь реквизит не двигаем».

Очевидная проблема, когда создаешь практически все для фильма с нуля, — на это уходит вечность. Часто съемки приходилось останавливать, потому что нужно было доделать сложный кусок реквизита или разобрать и построить заново площадку, порой в одном и том же месте. Один из углов конюшен института киноискусства служил карандашной фабрикой из сна Генри, дирекцией фабрики и вестибюлем здания, в котором Генри жил. Весной 1973 года, когда грант киноинститута закончился, съемки резко остановились. Линча настолько выбил из колеи простой, который длился больше года, что он уже подумывал закончить фильм, используя покадровую анимацию и кукольного Генри. Чтобы было чем платить за жилье, он устроился разносчиком газеты «Уолл-стрит джорнэл». В итоге он насобирал денег по друзьям и родственникам, а институт согласился и дальше одалживать ему оборудование. Когда съемки наконец возобновились в мае 1974 года, Линч продолжил подрабатывать, отлучаясь в полночь на свой газетный маршрут: он изучил карты и нашел короткие пути — так ему удалось сократить время работы до одного часа.

В общем и целом, съемки «Головы-ластика» заняли четыре года. Когда группу в конце концов выселили из конюшен института, Линч доснял почти все оставшиеся сцены со спецэффектами при помощи мультипликационного станка, который установили в гостиной Элмса. То, насколько цельным

выглядит законченный фильм, особенно впечатляет, если учесть, что он снимался по частям. Линч не только смог годами оставаться верным весьма специфическому настроению этого герметичного фильма, но и сумел внушить его тем, кто с ним работал, так что они были на одной волне, несмотря на нескончаемую череду препятствий и перерывов. Элмс вспоминает, что эта неопределенность как раз добавляла всему очарования: «Фильмы Дэвида уникальны отчасти тем, что они — некие тайны, которые он пытается разгадать. Мне кажется, мы все были увлечены, потому что не знали, что произойдет, и наблюдали за тем, как он это выясняет».

С другой стороны, тяжелые роды «Головы-ластика» можно рассматривать и как уютный инкубационный период. Затянувшиеся съемки дали Линчу с Элмсом возможность экспериментировать со стилизованными схемами света и сделанными на коленке механическими эффектами. Линч и Сплет также не торопились, работая над замысловатыми, клаустрофобическими звуковыми пейзажами, без которых этот фильм невозможно себе представить. Они прочесывали библиотеки аудиоэффектов в поисках органических звуков, которые они изменяли при помощи микшера, либо, как в случае с «Бабушкой», производили их, неожиданным образом используя предметы быта: чтобы получить еле слышный звон, сопровождающий любовную сцену, в которой кровать Генри превращается в мутный бассейн, Сплет записал, как он дует через трубочку в плавающую в ванне бутылку.

В 1974 году, после того как Линч расстался с Пегги, он стал часто ночевать на съемочной площадке, и его нередко запирали снаружи, чтобы здание казалось пустым. Комната Генри стала комнатой Линча, претворяя в жизнь линчевское видение искусства как полного погружения: он создал мир, в котором смог поселиться — в прямом смысле слова. Возможно, жизнь с «Головой-ластиком» сделала фильм более ярким для Линча, во время затянувшегося перерыва в съемках открывшего для себя трансцендентальную медитацию. Процесс уже шел полным ходом, когда однажды, когда он рисовал наброски, ему явился один из ставших ключевыми героев фильма, Дама из батареи. Кошмары и сны наяву Генри наполняют фильм. Одно из самых невинных видений — это блондинка в белом с уродливо раздутыми щеками, которая материализуется на залитой светом сцене и поет нежнейшую серенаду: «У тебя свой рай, / а у меня свой». «Голова-ластик» заканчивается цепной реакцией катаклизмов: Генри подносит ножницы к пронзительно кричащему младенцу, голова ребенка раздувается, заполняя

собой комнату, а планета взрывается. «Генри попадает в рай», — сказал Линч писателю Гари Индиане.^[18] Как только Генри обнимает Даму из батареи, физическая и метафорическая темнота уступает место слепящему белому свету. Это одна из версий линчевской концовки: счастливый конец, который, возможно, таковым не является.

Посреди производства «Головы-ластика» Линч смонтировал какую-то часть снятого, чтобы показать потенциальным инвесторам. Он сосредоточился на нескольких сценах, которые были в наибольшей мере завершены, в том числе на визите Генри к семье Икс, часть которого была снята в первый вечер съемок. Это одна из ключевых сцен, которую Линч целиком написал за несколько часов в порыве вдохновения. Это первая часть фильма, где есть полноценные диалоги, и именно на ней большинство зрителей понимают, что смотрят своего рода комедию. Линч берет типичную ситуацию из ситкома — встречу с родителями — и превращает ее в зловещее минное поле по-абсурдистски нелогичных реплик, в невеселый фарс непослушных тел. Сидя на диване возле Генри, Мэри переносит эпилептический приступ, который миссис Икс облегчает тем, что хватает дочь за челюсть и расчесывает ей волосы. В то же время выводок щенят с аппетитом сосет маму. Мистер Икс разглагольствует о том, как тяжело быть сантехником («Все думают, что трубы растут в домах, как деревья!»), стоя перед гигантской трубой, которая словно выросла из-под земли. На кухне миссис Икс перемешивает салат с помощью безжизненных рук бабушки Икс, пребывающей в кататоническом ступоре. Когда Генри начинает резать похожее на откормленного голубя существо, которое мистер Икс запек на ужин, из него вытекает густая кровь, а голени двигаются взад-вперед, отчего миссис Икс впадает в эротический транс со слюноотделением. Затем бомбой падает: «Будет ребенок», и у Генри кровоточит нос.

Терренс Малик свел Линча с одним голливудским продюсером. Через несколько минут после начала просмотра материала этот человек вылетел из комнаты. «Люди так себя не ведут! — орал он. — Люди так не разговаривают!» Какой бы недоброй и непросвещенной ни была эта спонтанная критика, она хорошо артикулирует один из определяющих атрибутов понятия «линчевский»: искаженность человеческой речи и поведения. Часто это списывают на эксцентричность Линча, следствие его природной странности. Но постоянно повторяемые им соображения насчет его городских страхов и восторгов подсказывают, что выверты и вспышки абсурда в его фильмах

можно рассматривать под другим углом. Делая шутливо педантичную попытку определить термин «линчевский», Дэвид Фостер Уоллес написал: «Добрые 65 % людей на городских автобусных остановках с полуночи до 6 утра можно охарактеризовать как „линчевских персонажей“ — вызывающе непривлекательных, надломленных, гротескных, нагруженных печалью, которые никак не соотносятся с реальными обстоятельствами». Если посмотреть на линчевское поведение через эту призму, то получается, что оно связано с тем, что происходит на задворках «света», среди тех, кто не может или не видит причин прятаться за фасадом нормальности.

Отсылка Уоллеса к «городским автобусным остановкам» может быть очень уместной: с повлиявшими на него проявлениями странности и психической нестабильности Линч впервые столкнулся в городах, когда навещал бабушку с дедушкой, и особенно когда учился на художника. Его воспоминания о Филадельфии, приправленные ужасом и в то же время своеобразным восхищением, связаны с прямыми столкновениями с насилием и с теми случаями, когда он оказывался свидетелем несчастий, которые разыгрывались в неблагополучных районах города. По его воспоминаниям, в Филадельфии были «страннейшие персонажи и темнейшие ночи. На лицах людей были выгравированы их истории». «Я видел ужасные вещи более или менее каждый день».

Одно из самых ярких линчевских описаний Филадельфии создает настолько мистически мощную атмосферу, что прорывает ткань реальности: «Там были места, которым разрешалось разлагаться, где было так много страха и преступлений, что на секунду приоткрывалось окно в другой мир». Ощутимость греховного города Линча делает его добродушным родственником Г. Ф. Лавкрафта, этого одержимого строителя миров и самого бескомпромиссного адепта американской «странной истории». Недолгое время проживший в Бруклине Лавкрафт материализовывал свою ненависть к человеческому роду, и особенно к бурлящем мегаполису рубежа веков, в похожих на ночные кошмары готических историях, наполненных метаморфными существами и мрачными древними мифами. В отличие от Лавкрафта Линч — не нигилист, но их объединяет вера в ужас и отвращение как инструменты чувственного вовлечения аудитории, а также космология, в которой «так много страха» может нарушить миропорядок, открыв путь «другому миру».

«Голова-ластик» появился после долгого периода инкубации

и практически в изоляции, так что фильм далеко не сразу нашел своего зрителя. Как говорил Линч, «идея, что его увидит много народу, была чистой утопией». На первом показе в институте киноискусства для актеров, съемочной группы и друзей зрители остались в тихом замешательстве. Элмс вспоминает, что было «немного неловко», потому что большинство не знало, что думать и что сказать. Канн и Нью-Йоркский кинофестиваль фильм отвергли. Линч к тому времени снова женился — на Мэри Фиск, сестре Джека. Мэри уговорила его послать «Голову-ластик» на лос-анджелесский кинофестиваль «Филмекс» в последний день подачи заявок. Его приняли и показали в том же году, что и «Энни Холл» Вуди Аллена. Когда 19 марта 1977 года состоялась мировая премьера фильма, Линч не смог его смотреть. Первый отзыв в отраслевом издании «Вэрайети» был однозначно разгромным. Критик назвал «Голову-ластик» «омерзительным упражнением в дурновкусии» и в сердцах добавил: «Страшно подумать, что над этой вот картиной Линч работал пять лет».

О фильме услышал Бен Баренгольц, кинопрокатчик, который способствовал началу золотого века полуночного кино в 1970 году, когда начал показывать мескалиновый вестерн Алехандро Ходоровски «Крот» в кинотеатре «Элгин» в Челси. После премьеры Линч вырезал из «Головы-ластика» примерно двадцать минут и послал Баренгольцу новую восьмидесятидевятиминутную версию (которая существует по сей день). На середине просмотра Баренгольц позвонил Линчу и сказал, что купит фильм. Если «Крот», по мнению Баренгольца, был своевременным фильмом, который он мог продавать как контркультурное действо, то «Голова-ластик» был «фильмом будущего», с которым нужно было «поняничиться».

Баренгольц начал показы «Головы-ластика» в «Синема Вилледже» в Бруклине осенью 1977 года. По подсчетам Линча, в первый вечер у фильма было двадцать пять зрителей, во второй — двадцать четыре. Но люди продолжали ходить на него в достаточном количестве, чтобы он занимал свое место полуночного сеанса в течение всего следующего лета. Прокат возобновился через год несколькими кварталами южнее, в кинотеатре «Уэверли», где фильм шел больше двух лет, до сентября 1981 года. Другой маэстро андерграунда, Джон Уотерс, добившийся славы со скандальными, ставшими культовыми фильмами «Розовые фламинго» и «Женские проблемы», расхваливал «Голову-ластик» в своих интервью. К концу 1970-х фильм не сходил с афиш кинотеатров «Нью-Арт» в Лос-Анджелесе, «Рокси» в Сан-Франциско, «Эскурьяль» в Париже и «Скала» в Лондоне.

Первым зрителям фильма, которые увидели его среди ночи, словно случайную трансляцию из другой вселенной, «Голова-ластик» наверняка внушал сюрреалистское представление о кино как пути к *le merveilleux*,^[19] способном смущать чувства и смешивать реальность с вымыслом. Но, хотя может показаться, что «Голова-ластик» появился из ниоткуда, это во многом характерный для своего времени фильм. В меньшей степени повествование, чем иммерсивная среда, он глубоко связан с тем, что мы сейчас называем «искусством инсталляции», термином, который появился в 1960-е годы, когда поколение художников стало переосмысливать галереи как хранилища смыслов и пространства соучастия. Как и следовало ожидать, учитывая образование Линча, это не единственное, что роднит его творчество с миром искусства: сюда в той же мере относится фиксация на телесном ужасе и унижении, которые на тот момент преобладали в творчестве Пола Маккарти, Вито Аккончи и других. Главный источник вдохновения для «Головы-ластика», город, приходящий в упадок, был важным предметом и местом действия для американского кино 1970-х, хотя другие фильмы этого десятилетия о городском аде — «Таксист», «Собачий полдень», «Французский связной», «Захват поезда Пелэм 1–2–3» — в основном сняты в более натуралистическом ключе.

Год успеха «Головы-ластика», 1977-й, был также точкой отсчета для панка, и, хотя этот фильм далеко не настолько воинственен, в нем есть что-то от нутряного отвращения и намеренного косноязычия, характерных для панковского мировосприятия. По мере разрастания культа ауру «Головы-ластика» начали связывать с анонимностью его создателя: кто такой этот Дэвид Линч? Первый очерк о нем, напечатанный в «Сохо уикли ньюс» в октябре 1978 года, задал вектор для многих последующих. В начале статьи отмечается, что даже Мэри, жена Линча, не знает, о чем «Голова-ластик», а сам Линч «не говорит». «Весь фильм — это подводные течения чего-то подсознательного, — сообщает Линч журналистам Стивену Сабану и Саре Лонгакр. — Оно там как бы виляет из стороны в сторону и таким образом каждого задевает. Для меня это точно кое-что значит, но я не хочу об этом говорить». Самые косноязычные ответы Линч дает на вопросы о происхождении младенца. «Вы сами сделали эту штуку?» — спрашивает Сабан. Линч отвечает: «Это я... Я не... Я... Стивен, я не хочу, э-э, говорить об этом». И добавляет: «Если я скажу, то буду очень плохо себя чувствовать». В качестве уступки Линч допускает, что Генри, возможно, что-то в себе подавляет: «Он пытается держаться, и есть проблемы». «У всех есть подсознание, и его

загоняют под крышку. А там всякое-разное внутри».

Даже название фильма «Голова-ластик» хочется интерпретировать с помощью психоанализа. Ластик на голове героя — это Сверх-Я? Является ли младенец фаллическим символом, а его изувечивание в кульминации, не говоря уже о сне с отрубанием головы, — выражением страха кастрации? Но фильм примечателен не столько содержанием, сколько тем, как показана внутренняя жизнь главного героя, не столько «всяким-разным», сколько тем, как оно оказывается под крышкой. «Голова-ластик» начинается с медленного движения камеры сквозь космос к планете, все ближе и ближе, пока мы не оказываемся прямо перед ее потрескавшейся поверхностью. Неудивительно, что фильм засасывает зрителя, как воронка. Вся его траектория направлена вовнутрь, что, возможно, соответствует агорафобическому представлению об уюте. Неприветливый внешний мир давит на Генри даже в его собственной комнате, а утешение он находит, наконец, в батарее. «С „Головой-ластиком“ я максимально придерживался своей первоначальной идеи, — говорил Линч, — настолько, что в фильме есть сцены, которые, по моим ощущениям, происходят в большей степени в моей голове, чем на экране». «Голова-ластик» — шедевр субъективности, который Линч создал, спрятавшись от мира в глубинах своего сознания. Как он скоро выяснил, следующее испытание — это научиться оттуда выходить.

Внутреннее и внешнее пространство

Что сделать на бис человеку, осуществившему такой неповторимый безвозмездный труд, как «Голова-ластик»? Возможно, потому, что никакого очевидного ответа не появилось, Давид Линч строил сараи.

«Голова-ластик» зажил своей собственной жизнью, и Голливуд его заметил. Стали звонить агенты, состоялось несколько встреч. Линч думал о сценарии «Ронни Рокета», идея которого пришла ему в голову десять лет назад, во время первой поездки в Европу. В центре фильма под подзаголовком «Абсурдная таинственная история о странных силах бытия» было бы электричество, главная движущая сила в «Голове-ластике» с его мерцающими лампочками и гудящими ТЭЦ, и во многих последующих его фильмах, в которых перебои с электричеством будут обозначать короткое замыкание в проводке самой реальности. Главный герой — лилипут, воскрешенный благодаря электричеству (вроде чудовища Франкенштейна), который становится рок-звездой. Возможно, потому, что Линч любил говорить, что это фильм «о трехфутовом рыжем пареньке с физическими проблемами и о шестидесяти циклах переменного тока», ни одна из рабочих встреч результатов не принесла.

Как всегда в периоды застоя, Линч занимал себя делом. Они с Мэри снимали дом с двориком, и он стал приносить древесину со своего почтового маршрута (он остался на этой работе после «Головы-ластика»). Он был одержим стройкой: сделал гараж, художественную студию, подсобки для хранения вещей. Это была физически ощутимая, радостная работа — более интимный и практический способ творить миры. Когда Линча однажды спросили о его любви к сараям, он ответил: «Их можно использовать для хранения вещей, а можно для существования маленьких мест».

Звонок, который вытащил Линча из его мечтательного плотницкого состояния, поступил от голливудского продюсера Стюарта Корнфельда, который посмотрел «Голову-ластик», когда фильм впервые показывали в кинотеатре «Нью-Арт». Фильмы, которые поглотят Линча на ближайшие семь лет, — «Человек-слон» и «Дюна» — невероятные скачки в размахе по сравнению с его дебютом. Они занимают в его творчестве особое место, символизируя невыбранный путь. Ни один, ни другой не был начат по инициативе Линча. И тот, и другой возвращают нас в

прошлом, к последнему вздоху более смелой и странной эпохи в жизни американского студийного кинопроизводства, когда человеку без послужного списка могли доверить большой бюджет. Также то было время, когда Линчу еще был открыт путь в конвенциональное голливудское кино, а так как ему на тот момент было тридцать с небольшим и у него было уже двое детей (в 1982 году у них с Мэри родился сын Остин), это был шанс, за который следовало хвататься.

В посвященных Линчу исследованиях «Человек-слон» и «Дюна» часто отходят на второй план: поскольку они считаются менее самобытными, ими пренебрегают как заказными работами. Если их вообще начинают обсуждать, то обычно в контексте поиска авторских следов, сквозь призму того, что французские критики 1950-х годов называли *la politique des auteurs*, способа интерпретации фильма, утверждавшего индивидуальный почерк художника в процессе кинопроизводства. Из-за их маргинального статуса оба фильма периодически пытаются восстановить в правах, особенно это касается некогда обруганной «Дюны», защита которой сейчас стала делом чести для некоторого количества бойцов. (Философ-provokator Славой Жижек считает ее лучшим фильмом Линча — чрезвычайно особое мнение.) Оба они породили ту настороженность, которая по сей день определяет отношения Линча с мейнстримом. Первый стал пропуском на вход, второй — красным флагом.

Джозеф Меррик, экспонат цирка уродов, ставший объектом медицинского исследования, родился в 1862 году со странными физическими дефектами, сделавшими его объектом отвращения и глубокого интереса на всю его короткую жизнь. Его биография обычно рассказывается с точки зрения лондонского хирурга Фредерика Тривза, который в расхожей версии событий спас Меррика от эксплуатации в цирке и сделал салонной диковинкой для викторианского высшего общества. История Джона Меррика (как он называется в книге Тривза и во многих последующих пересказах) по смыслу близка к притче, так как в ее центре — добрый изгой, раскрывающий в людях и лучшее, и худшее. Прежде чем до Меррика добрался Голливуд, он уже стал героем нескольких книг, включая труд антрополога Эшли Монтегю (с подзаголовком «Этюд о человеческом достоинстве»), и бродвейской постановки, в которой на каком-то этапе играл Дэвид Боуи. К тому моменту, когда Корнфельд дал Линчу сценарий, тот ни разу не слышал о Человеке-слоне, но само это название наводило его на множество мыслей.

Следующей задачей для Корнфельда и продюсера Джонатана

Сэнджера, купившего права на сценарий, было убедить главного продюсера, комика и кинематографиста Мела Брукса в том, что Линч — подходящий режиссер. Уверенность, с которой Брукс решил поставить на Линча, — это шаг, смелость которого невозможно переоценить. «Голова-ластик», фильм, который никто бы не стал называть своей визитной карточкой, стоил двадцать тысяч долларов; «Человек-слон» был сделан на студии «Парамаунт» с бюджетом в пять миллионов. Линч был полностью готов к тому, что его снимут с проекта после того, как Брукс увидит «Голову-ластик». Но Брукс был полон энтузиазма — он так разошелся, делая комплименты, что сравнил фильм с творчеством Беккета и Ионеско — хотя подтянутый, опрятный и консервативного вида Линч мало походил на образ создателя «Головы-ластика». «Я ожидал увидеть карикатурного героя, — говорил Брукс, — толстого низенького немца с жиром на подбородке, который тут же ел бы свинину».

Линч работал со сценаристами Эриком Бергреном и Кристофером Девором, переделывая текст и ловко приводя его в соответствие со своими интересами. Как и в случае со многими его будущими картинами, Линч создает контраст между двумя противоположными мирами: днем Меррик возвышается до буржуазного общества, а по ночам продолжает быть жертвой насилия санитаря, вновь превращаясь в балаганный аттракцион. В чуждой атмосфере викторианской Англии Линч погружается в мир знакомых наваждений. Пространство «Человека-слона» — это мир промышленности и плоти. Оперируя жуткого вида жертву несчастного случая на фабрике, Тривз говорит о «гнусных» машинах промышленной революции: «С ними невозможно договориться», — проводя параллель с неисправным аппаратом, которым является тело Меррика, у которого тоже есть свой собственный разум. Описывая выпуклые наросты Человека-слона, Линч говорит: «Они были как медленные взрывы. И они извергались от кости».

Уже на пробе пера в коммерческом кино Линч умело манипулирует ожиданиями и эмоциями публики. Когда Тривз впервые видит Меррика, Линч показывает лишь искаженное страданием лицо врача с бегущими по щекам слезами. В течение получаса Человек-слон остается скрытым от глаз зрителя, за мешком-маской, тенью, силуэтом, так что в какой-то момент зритель не может не осознать своих вуайеристских ужаса и желания. Наконец, мы видим полную меру его уродства глазами кричащей медсестры; сила этой сцены — прежде всего не в ее реакции, а в его ужасе от своей способности внушать отвращение. «Человек-слон» — необычный фильм о монстрах, в котором, как

формулирует французский критик Серж Дане, «напуган монстр». Страх как первичная линчевская эмоция включен и в предысторию: похожий на сон пролог связывает физическое состояние Меррика с его беременной матерью, которую напугал и сбил с ног слон.

Страх также определил опыт работы над фильмом для самого Линча, который провел целый год в Англии, от подготовки к съемкам (в основном на студии «Эльстри» под Лондоном) до монтажа. Резкий переход от роли гаражного умельца к статусу престижного независимого кинорежиссера привели к страху перед работой, который сильно выбил его из колеи. «Это был единственный раз в жизни, когда я думал о самоубийстве как о способе прекратить мучения», — говорил он впоследствии. Актерский состав был полон шекспировских тяжеловесов: Энтони Хопкинс сыграл Тривза, Джон Хёрт — Меррика, а Джон Гилгуд — главврача больницы. В фильме также участвовали многие ветераны кинопроцесса, включая оператора Фредди Фрэнсиса, который сделал себе имя на съемках готических триллеров для киностудии «Хаммер Филмс», и монтажера Энн В. Коутс, которая получила «Оскара» за работу над «Лоуренсом Аравийским». Линч сделал большую часть декораций для «Головы-ластика» сам, поэтому настоял на том, чтобы самому же делать грим Человека-слона, и отнесся к разбухшему телу Меррика как к скульптуре. Но бугристые шишки и пористые горбы, которые Линч лепил из пенополиуретана и силиконовой пены, с каждым разом становились тверже, превращаясь в бетоноподобную массу, которую было невозможно носить. За считанные дни до начала съемок продюсеры пригласили художника по гриму Кристофера Такера, создавшего сложную систему легких латексных элементов грима, которые он наносил по несколько часов, но которые давали Хёрту относительную свободу движения.

Несмотря на ужас перед съемочным процессом, Линчу практически не пришлось идти на компромиссы, создавая свой первый коммерческий фильм. С таким материалом легко было уйти в сентиментальность, но, несмотря на мнимую оптимистичность, в добродушной пассивности Меррика и в превратностях его судьбы, которыми проверяется на прочность викторианский «фасад», есть нечто удручающее. Медсестра предупреждает Тривза, что, спасая Меррика, он обрекает его на то, чтобы «на него снова все глазели». Двусмысленные роли смотрящего и того, на кого смотрят, лежат в основе многих фильмов Линча, а накапливающиеся между ними противоречия часто выливаются наружу в представлении на сцене, одном из главных пространств линчевского мира. Тривз обнаруживает

Меррика, когда того выставляют напоказ в цирке уродов, а последняя фаза освобождения Человека-слона проходит в театре, где он смотрит пантомиму «Кот в сапогах», сидя на балконе у всех на виду.

Некоторые отмечают автобиографическое измерение «Человека-слона», фильма о том, как изгой становится частью буржуазного общества, который ознаменовал восхождение самого Линча к респектабельности. Когда фильм вышел в октябре 1980 года, в мире кино многие вообще не слышали о Линче; некоторые критики думали, что он британец. В предпремьерной статье о Джоне Хёрте в «Нью-Йорк таймс» режиссер фильма вообще не упоминается; критик «Таймс» признается, что не видел «Голову-ластик». За важным исключением Роджера Эберта, который и дальше будет относиться к большинству фильмов Линча с глубокой неприязнью, основная часть критиков была от «Человека-слона» в восторге. Полин Кейл, рекомендовавшая сценарий во время своей недолгой работы консультантом на «Парамаунт», экспрессивно хвалила картину: «Ты видишь нечто новое — бессознательное, подмешанное в конвенциональное повествование». В США фильм собрал кассу, в пять раз превысившую бюджет, и стал особенно крупным хитом в Японии и Франции, где у Линча появятся самые преданные поклонники. Трудно представить себе более удачный коммерческий дебют: успех у зрителей и у критиков, в котором нашлось место специфическому мироощущению Линча и который при этом получил добро от киноиндустрии в виде восьми номинаций на «Оскара».

«Человек-слон» пролетел на «Оскаре» (в том году все главные призы получил режиссерский дебют Роберта Редфорда «Обыкновенные люди»), но он открыл Линчу новые двери в индустрии. Он хотел вновь приняться за «Ронни Рокета», на этот раз на студии «Американ Зоотроп» Фрэнсиса Форда Копполы, но Коппола был вынужден ограничить свои продюсерские дела после полного провала его мюзикла 1982 года «От всего сердца». Джордж Лукас предложил Линчу снять третью часть «Звездных войн» — «Возвращение джедая». Вместо этого Линч решил запустить собственную франшизу блокбастеров и взялся за один из самых сложных шедевров научной фантастики, «Дюну» Фрэнка Герберта.

Как и Линч, Герберт был жителем тихоокеанского северо-запада США. Идея «Дюны» пришла ему в голову, когда он готовил журнальную статью об экологическом влиянии движения песчаных дюн на побережье Орегона. «Дюна» вышла в 1965 году;

события романа разворачиваются примерно двадцать тысяч лет спустя, в основном на далекой планете Арракис, которая является единственным во вселенной источником наркотического вещества Пряности, дающей жизнь. Подробно описанные в «Дюне» мессианские войны, которые разражаются из-за ценного вещества, соотносились с экологическими и психоделическими заботами контркультуры того времени и надолго их пережили. Вселенная Герберта много раз населялась заново в сиквелах и спин-оффах, которые множатся и после смерти автора в 1986 году.

Многие годы «Дюна» противилась любым попыткам сделать из нее космическую оперу.^[20] Первую попытку осуществил Артур Джейкобс, продюсер фильмов о Планете обезьян, который собирался снимать «Дюну» с Дэвидом Лином и Хаскеллом Векслером. Когда Джейкобс умер, права на фильм были проданы французскому продюсеру Мишелю Сейду, который нанял Алехандро Ходоровски, культового чилийского режиссера, снявшего полуночное кино «Крот». Таинственным флер «если бы» вокруг неснятого фильма Ходоровски, который, согласно обещанию режиссера, должен был бы вызывать галлюцинации без наркотиков, за годы разросся и укрепился в документальном фильме 2013 года «„Дюна“ Ходоровски». Его репутация основана во многом на пестром ансамбле, который собрал режиссер: среди актеров были Орсон Уэллс, Сальвадор Дали и Мик Джаггер, дизайном занимались швейцарский сюрреалист Х. Р. Гигер и французский карикатурист и автор комиксов Жан «Мёбиус» Жиро, а за саундтрек отвечали «Пинк Флойд».

После того как проект неудивительным образом развалился (Ходоровски представлял себе экранизацию пятисотстраничного романа Герберта как двенадцатичасовой фильм), права перешли к итальянскому магнату Дино Де Лаурентису, прошедшему путь от рождения итальянского неореализма до усыпанного звездами международного совместного производства, в чьей бурной карьере со множеством взлетов и падений сочетались высокое искусство и трэш. Де Лаурентис предложил «Дюну» Ридли Скотту, но Скотт совместно со сценаристом Руди Вуртлицером («Двухполосное шоссе») не смог написать годный сценарий. Двадцати-с-чем-то-летняя дочь Дино, Раффаэлла, которую готовили к семейному бизнесу, предложила кандидатуру Линча, посмотрев «Человека-слона», который растрогал ее до слез. Де Лаурентисы также посмотрели «Голову-ластик», который Дино страшно не понравился и который показал семье, что надо внимательно следить за отталкивающей публику стороной их нового работника.

Как и в случае с «Человеком-слоном», Линч понятия не имел, что ему предлагают. «Юна?» — как известно, переспросил он, когда ему позвонил продюсер. Прочитав опус Герберта, он увлекся. Предоставлялась возможность создать не один мир, а несколько — целых четыре планеты! И у каждой свои настроения и текстуры. К тому времени Герберт написал уже четыре романа серии и работал над пятым. Фильм «Дюна» и перспектива продолжений обещали надежную работу и возможность рассказывать длящуюся историю, погрузиться в искусственно созданный мир (как Линч потом сделает в «Твин Пиксе»). Проза Герберта, наполненная тарабарскими неологизмами (Квисатц Хадерах, Бене Гессерит, Суфир Хават), подходила Линчу, для которого язык — это прежде всего звуковой эффект. Постоянное дублирование (у людей и планет зачастую не по одному имени) удовлетворяли его страсть к двойничеству. В «Дюне» есть даже очень линчевский «девиз»: «Спящий должен проснуться» — завет отца героя-мессии, — формула, которая подошла бы любому из героев Линча, с разным уровнем осознанности слоняющихся по альтернативным реальностям.

Полтора года и семь черновых вариантов ушло у Линча на то, чтобы создать стотридцатипятистраничный сценарий. Трансформируя «Дюну» в текст, по которому можно снять фильм, он упростил хитросплетения сюжета и приглушил метафорический подтекст. Можно было бы предположить, что, как адепт медитации, Линч разделит интерес Герберта к философии дзен-буддизма, но духовные смыслы книги вместе с геополитическими метафорами, относящимися к холодной войне и борьбе за нефть, в основном затерялись в лавине информации и разъяснений. «Я не углубляюсь в религиозную часть „Дюны“, — говорит Линч в одном интервью того времени. — Она недостаточно ясна для меня в книге. У нас есть ритуалы и церемонии, но это не религиозная картина».

Специалистов по поиску натуры отправили в Сахару, в Австралию и в Индию, но в итоге продюсеры остановились на Мексике; киностудия «Чурубуско» в Мехико располагала вместительными павильонами, которые можно было занять на длительный срок по относительно низкой цене; к тому же она находилась рядом с пустыней и там был готовый набор местных мастеров по дереву и коже. Актерский состав представлял собой сборную солянку, типичную для международного проекта: немецкий актер Юрген Прохнов играл правящего герцога из знатного рода Атрейдесов, британская актриса Франческа Аннис — его наложницу, а в эпизодических ролях появлялись звезды всех видов и мастей, включая Стинга, Макса фон Сюдова, Патрика

Стюарта и Сильвану Мангано (жену Дино Де Лаурентиса и мать Раффаэлла). На роль юного мессии, Пола Атрейдеса, был нужен неизвестный актер. После более сотни кинопроб Линч остановил свой выбор на театральном актере без опыта работы в кино, Кайле Маклахлане, похожем на более юную и свежую вариацию самого Линча и одержимом «Дюной».

Линч и Раффаэлла Де Лаурентис, следившая за ходом съемок, провели в Мексике полтора года, подготавливая и затем обрабатывая отснятый материал. Размах «Человека-слона» был шоком для Линча. «Дюна» была левиафаном другого порядка, по масштабу сравнимая с эпопеями былых времен: сорок ролей с текстом, больше тысячи членов съемочной группы и двадцать тысяч человек массовки. Тем не менее на этот раз Линч, прошедший первую проверку Голливудом, меньше тревожился; стресс облегчался эмоциональным подъемом от пребывания в месте, которое Линч назвал «самой большой железной дорогой в мире», перефразируя известное определение Орсона Уэллса студии «РКО». Производство переполнило восемь огромных павильонов в Чурубуско; было создано около восьмидесяти отдельных киноплощадок.

«Дюна» Линча — это в первую очередь шедевр дизайна. Герберт представлял себе посттехнологическое будущее, наступившее столетия спустя после того, как человечество одержало победу над «думающими машинами» в священной революционной войне. Линч и Де Лаурентисы ценили новизну научно-фантастического кино, которое не опиралось на костыль высоких технологий. Их полевые исследования проводились не в лабораториях НАСА, а в архитектурных чудесах Венеции и Флоренции. Даже в самые неуклюжие с точки зрения повествования моменты в «Дюне» есть чем полюбоваться: буйство смешанных средневеково-футуристических стилей, «стимпанк» до появления этого понятия. Линч объяснил художнику-постановщику Энтони Мастерсу, который работал над «Космической одиссеей 2001 года», что «Дюна» не должна выглядеть футуристично. «Мы обратились к прошлому, — говорит Мастерс, — к стилю 1950-х с его перегруженным и нефункциональным оформлением». У каждой локации был особый вид. Тронная зала Кайтайна,^[21] где сидит Император Известной Вселенной, — барочный взрыв золота, разбрызганного в мавританских орнаментах в форме сот. На покрытом лесами Каладане^[22] комнаты замка Атрейдесов отделаны деревом с витиеватой ацтекской резьбой. Самая любимая планета Линча — индустриальная Гьеди Прайм, дом прокаженных Харконненов,^[23] который он изобразил в виде гигантской фабрики, полной

скрежещущих механизмов, черных нефтяных пятен и отвратительных зеленых испарений.

«На таких площадках не приходится тратить силы на то, чтобы игнорировать бутафорию», — говорил фон Сюдоров в интервью «Нью-Йорк таймс». Декорации были настолько реальными, что их нельзя было разобрать. Оператор Фредди Фрэнсис был вынужден освещать и снимать их как натуру, так что у него было мало пространства для маневра, что, возможно, усилило общее ощущение театральной зажатости. Однако у Линча было мало времени на то, чтобы нежиться в созданных им мирах, так как производственный процесс быстро превратился в серию испытаний по решению проблем. Каждый день приносил новые беды: от отключения электричества до затруднений со здоровьем. Отравления были настолько частыми, что Раффаэлла привезла в Мексику повара и заказала несколько сотен фунтов макарон из Италии; посылку на несколько месяцев задержали на мексиканской таможне.

Но искусство публичности было у Де Лаурентисов в крови, и инстинкт подсказывал им, что из неудач можно сделать рекламу. Они приглашали журналистов и прокатчиков на экскурсии по павильонам, а Раффаэлла раздавала интервью о тяготах съемок в Мексике. В одной истории, повторяющейся в нескольких интервью, речь идет о трехстах рабочих, прочесывающих шестьдесят пять квадратных километров Самалаюкской пустыни на четвереньках, чтобы очистить дюны от всех живых существ, убирающих каждую змею, скорпиона и кактус. Тон предпремьерных публикаций был в основном зловещим. На тот момент «Дюна» с бюджетом в сорок миллионов долларов была самым дорогим фильмом в истории киностудии «Юниверсал». Мало что знакомо голливудским репортерам лучше, чем дорогостоящее безумие, вроде «Врат рая» или «Иштар»,^[24] которое можно использовать как символ всего, что не так с киноиндустрией и ее излишествами. В репортаже «Нью-Йорк таймс» со съемочной площадки угрюмо отмечается, что «хорошее воспитание (Линча и Раффаэллы) — это единственное, что удерживает „Дюну“ от распада».

Фигура Линча только увеличивала негативное внимание. Очерк в «Роллинг стоун» начинался так: «Сорок миллионов долларов было доверено режиссеру, который однажды взял бутылку крема для эпиляции и убрал всю растительность с мыши». Продюсеры тоже подчеркивали тревожное несоответствие независимого режиссера-визионера безличной форме голливудского блокбастера. «Было бы безумием нанять Дэвида Линча, а затем попытаться его кастрировать», — говорила

Раффаэлла. Однако Линчу не дали права на финальный монтаж; один из членов съемочной группы, анонимно общавшийся с прессой, сказал, что Дино и Раффаэлла разрешали Линчу снимать сцены, «зная, что они никогда их не используют». Также продюсеры настаивали на том, чтобы Линч держался возрастного ограничения PG («для просмотра с разрешения родителей») и чтобы продолжительность фильма составляла два часа пятнадцать минут.

Когда в декабре 1984 года состоялась премьера «Дюны» — полноценное маркетинговое событие с игрушками и настольными играми, — критики были готовы к атаке. «Несколько персонажей „Дюны“ — экстрасенсы, что дает им уникальную возможность разобраться в том, что же происходит в фильме», — говорится в отзыве «Нью-Йорк таймс». «Дюна» не выносит бремени экспозиции. Зрителям раздали словари, после чего они заняли свои места и столкнулись с отделенной от тела головой Вирджинии Мэдсен (отсылающей к начальным кадрам с Генри в «Голове-ластике» и к матери Меррика из «Человека-слона»), объясняющей законы вселенной, в которую им предстояло попасть. Один из самых эксцентричных способов донесения информации в фильме — вполголоса вербализованные мысли героев, прямой способ попасть к ним в голову, которым Линч соединяет внутреннее пространство с внешним.

«Дюна» собрала в американском прокате тридцать миллионов долларов — это по сей день самая крупная прибыль для фильма Линча, однако при бюджете в сорок миллионов это был провал. Еще до премьеры Линч понимал, что это опыт, который ему нужно забыть. В материалах для прессы по «Дюне» есть цитата о дальнейших планах Линча: «Я хочу снимать кино, действие которого будет происходить в Америке и которое приведет людей в миры, в которые они не могут попасть. Даст им набор изображений и звуков, который они никогда бы иначе не получили. Станет путешествием в самую глубину их сущности».

События первых трех полнометражных фильмов Линча разворачиваются в мирах, которые нужно было создать: в постапокалиптической крипто-Филадельфии, в переосмысленном викторианском Лондоне, в галактической империи будущего. Но для полноценного выражения чувств Линчу требовалось возвращение на Землю, а точнее, в Америку, на родную почву, состоящую из неуловимой смеси страха и желания, которая является источником его творческой энергии. «Синий бархат», единственный фильм, который Линч назвал частично автобиографическим, крутился у него в голове еще в начале семидесятых, а его движущие импульсы возникли еще раньше. Версия заглавной песни Бобби Винтона, появившаяся в 1963 году, когда Линчу было семнадцать, стала отправной точкой, как и то, что он называл «полужеланием, полуидеей» «пробраться в комнату девушки и наблюдать за ней всю ночь». Один из самых ярких моментов фильма — неожиданное появление обнаженной, покрытой синяками Дороти на идеально подстриженном газоне перед домом — состоялся благодаря ключевому воспоминанию: Дэвид и его брат Джон увидели раздетую женщину на улице в Бойсе, штат Айдахо, и картина эта была настолько пугающей, что Джон заплакал («Потому что она была не в себе, случилось что-то плохое — мы оба понимали, что она даже не сознает, где находится, и что она голая»). Именно как детскую прихоть Линча — желание, чтобы его родители поссорились, — можно прочесть ставшую визитной карточкой фильма сцену: Джеффри, студенческого возраста главный герой, прячется в шкафу и с ужасом и возбуждением наблюдает, как Фрэнк избивает Дороти. Хотя это не фильм о конкретном историческом моменте, «Синий бархат» наполнен знаками прошлого: винтажные машины, мода, уже отжившая свое, и поп-баллады — все указывает на время молодости самого Линча. Джеффри, по его словам, «идеалист», который «ведет себя как молодые люди из 50-х».

Линч — дитя холодной войны с ее блиндажной психологией, и для него идеализм ассоциируется с недалеким оптимизмом 1950-х, а не с революционным духом 1960-х. Но «Синий бархат» — это не только притча о пользе вытеснения, это еще и мрачная шутка о его невозможности. Как суммирует Линч: «Ты доходишь до сути чего-то, а потом тебе с этим жить». Иными словами, это история о взрослении, и множество ее деталей — слишком яркие

цвета, гипертрофированные чудовища, восторг и ужас перед сексом, — показаны словно через призму еще формирующегося сознания ребенка. Город Ламбертон как будто вышел из книжки с картинками, и знакомимся мы с ним через его ключевые институты (полиция, школа, основные предприятия Мэйн Стрит вроде хозяйственного магазина). Герои в разворачивающейся таинственной истории получают ярлыки, которые легко представить в тексте для маленьких детей: Хорошо Одетый Мужчина, Синяя Женщина, Желтый Человек. Но «Синий бархат» не просто отражает ошеломление наивного героя: фильм вселяет в публику головокружительное ощущение, с которым мог бы открывать для себя взрослый мир и двигаться по нему не по годам развитый, но внушаемый ребенок.

«Сейчас я вижу нечто, что всегда было скрыто», — говорит Джеффри Сэнди, широко распахивая глаза. При просмотре «Синего бархата» мы колеблемся между слишком ясным пониманием событий и абсолютной растерянностью. Мы знаем, что Фрэнк — садист, Дороти — мазохистка, а Джеффри — вуайерист, которого завораживают как материнская, так и отцовская фигуры. Но эта диаграмма желания лишь очень поверхностно описывает опасную неопределенность, возникающую в фильме между желаниями и перверсиями его героев, между жадой нового опыта и необходимостью чувствовать себя живыми. Даже показывая нам вещи, которые «всегда были скрыты», фильм намекает на то, что многое другое так и останется вне досягаемости языка и сознательной мысли.

«Синий бархат» — это опыт, который даром не проходит. Для Дэвида Фостера Уоллеса этот фильм стал открытием «настолько важным», что он запомнил дату первого просмотра, а также последовавшую за ним дискуссию в кафе с друзьями об их собственных попытках экспериментировать с повествованием. Фильм также оказался важнейшим опытом для Грегори Крюдсона, фотографа, известного детально продуманными линчевскими постановочными кадрами. Крюдсон рассказал о своей глубокой идентификации с Джеффри («его свойством одновременно находиться где-то и отсутствовать там») и связывал идею первосцены со своими воспоминаниями о том, как слышал приемы своего отца-психоаналитика через половицы. В эссе, посвященном двадцатилетнему юбилею фильма, канадский режиссер Гай Мэддин (которого роднит с Линчем пристрастие к психосексуальным излишествам и который снял Росселлини в фильме «Самая печальная музыка в мире»), называет «Синий бархат» «раскаленной кочергой, которой бьют по голове», «последним землетрясением, произошедшим в кино». И Крюдсон,

и Уоллес учились в магистратуре по искусству, когда увидели «Синий бархат», и влияние этого фильма на следующее поколение рассказчиков и художников невозможно переоценить. Уоллес писал: «Он показал нам [его однокурсникам]... что самые что ни на есть важные художественные диалоги происходят не то что не на интеллектуальном, но даже не на полностью сознательном уровне...»

Следующая волна зрителей впервые столкнулась с «Синим бархатом», когда он вышел на видеокассетах в 1987 году, когда домашнее видео начало набирать обороты благодаря резкому снижению цен на проигрыватели. (К тому времени у пятидесяти процентов американских семей был видеомагнитофон — по сравнению с шестью процентами всего за пять лет до того.) Немаловажно, что многие, чье взросление пришлось на 1980-е и 1990-е годы, — заметная доля поколения Икс, — открыли для себя Линча в укромном уединении своих гостиных и спален благодаря кассете с «Синим бархатом» или серии «Твин Пикса». Даже в пансканированном^[25] формате видеокассеты, когда больше трети полноэкранной картинки вырезалось, чтобы вместить ее в коробку телеэкрана, «Синий бархат» производил пугающее впечатление. На самом деле, он мог даже сильнее действовать на ничего не подозревающих, возможно, смотрящих украдкой зрителей, привлеченных запретной аурой фильма и не вполне понимавших, что их ждет.

«Синий бархат» играет с памятью; возможно, это одна из причин, по которой время не убавило его галлюцинаторной странности. Мы помним его как сон: одни детали навсегда остаются в памяти, другие тут же исчезают. В ушах продолжают звенеть фразы, а их значение меняется вместе с эхом: припадочные императивы Дороти («Помоги мне!», «Врежь мне!», «Обними меня!») и напевное «Вот теперь темно» Фрэнка. Фильм также полон сюжетных дыр, вопросов без ответа, мотивов и желаний, которые остаются нераскрытыми. Наиболее глубокое впечатление оставляют самые абстрактные его качества: атмосфера комнат, фактура ночи, ощущение ускоряющегося или остановившегося времени. Другими словами, мы лучше всего помним о «Синем бархате» то, какие чувства он вызывает. В не меньшей степени, чем «Окно во двор» Хичкока, «Синий бархат» объединяет зрителя с героем-вуайеристом. Но концепция созерцания как пособничества, одна из центральных для кинотеории 1970-х годов, здесь принимает пугающий оборот. Иной раз кажется, что «Синий бархат» придает очертания бессознательному персонажей, а то и зрителей. «Что ты видел?» — рывкает Дороти. «Не хера на меня смотреть!» — через

несколько минут огрызается Фрэнк. «Синий бархат» — это фильм, который как будто говорит с нами напрямую: как способами, которые мы тут же понимаем, так и способами, о которых мы можем только догадываться.

«Синий бархат», сделавший Линча неотъемлемой частью поп-культуры, вышел сразу после «Дюны», которая чуть не покончила с его карьерой. После того как провал «Дюны» положил конец всяким надеждам на сиквелы, Линч решил снять личный фильм, который бы вышел полностью из его головы. Он остановился на «Синем бархате», которым пытался заняться еще несколько лет назад на студии «Уорнер Бразерс». Дино Де Лаурентис согласился продюсировать его и дать Линчу право на финальный монтаж, если тот будет работать на сокращенном бюджете в шесть миллионов долларов и возьмет меньший гонорар. «Из всех фильмов, которые в тот момент делал Де Лаурентис, наш был в самом низу иерархической лестницы по части того, что мы могли потратить и построить, — вспоминает Фред Элмс, который работал на фильме оператором. — Зато у нас, наверное, было больше всего независимости».

Сценарий нужно было доработать: ранние версии, по Линчу, содержали «все, что в фильме есть неприятного, но больше ничего», как он сказал Родли. Он занимался текстом, постоянно переслушивая Симфонию № 15 ля мажор Шостаковича, которая сама по себе является двусмысленным сочетанием ярких контрастов, играющим веселыми и мрачными настроениями и содержащим намек на невинность и ее потерю. Линч собирался снимать фильм в родных краях, на тихоокеанском северо-западе (в конце концов, немалая его часть взялась из воспоминаний о Спокане и Бойсе), но перенес его через всю страну, в Уилмингтон в Северной Каролине, где Де Лаурентис основал новую производственную базу. (Линч тогда жил то в квартире в Лос-Анджелесе, то в загородном доме под Шарлотсвиллем в Вирджинии, всего в нескольких сотнях миль к северу от Уилмингтона, где жили его жена Мэри и сын Остин — недалеко от брата Мэри, Джека.) В Уилмингтоне было отличное сочетание домов за штакетником на зеленых улицах и мрачных многоквартирников в промышленных районах. Часть указателей и полицейские значки были взяты из настоящего города под названием Ламбертон, менее чем в ста милях от Уилмингтона.

На главную роль Линч вновь взял открытого им в «Дюне» Кайла Маклахлана, чья карьера тоже нуждалась в перезагрузке. На роль его соседки Сэнди он выбрал Лору Дерн, дочь Брюса Дерна и Дайан Ладд, которая только что снялась в «Маске»

Питера Богдановича, трогательной истории, похожей на «Человека-слона», о юноше с аномалией развития черепа. Когда Деннис Хоппер заполучил сценарий, он сам позвонил Линчу и сказал ему: «Я должен играть Фрэнка, потому что я и есть Фрэнк». Несмотря на некоторые волнения по поводу диких выходок и злоупотребления алкоголем, которыми уже давно славился Хоппер, Линч понимал, что это блестящая кандидатура. «Деннис настолько американец — в искаженном, извращенном смысле, — но любой американец знает Денниса и любой американец знает Фрэнка», — говорил он тогда. На роль таинственной дамы в беде, Дороти Вэлленс, он хотел найти кого-то экзотичного, возможно, иностранку; в планах некоторое время значилась Хелен Миррен, но потом она выбыла. С Росселлини он познакомился, когда общий друг представил их в манхэттенском ресторане. Ничего не зная о ее славном происхождении и о ее карьере супермодели, Линч заметил: «Вы бы сошли за дочь Ингрид Бергман». Они сразу поладили, а через несколько дней он предложил Росселлини роль.

Впервые со времен «Головы-ластика» у Линча был полный контроль над фильмом. Хотя он не лепил мир «Синего бархата» с нуля, он целиком создал самую важную локацию фильма: квартиру Дороти, единственные декорации, которые они смогли сделать в павильоне. «Квартира была как будто сценой, — вспоминает Элмс. — Дэвид представлял себе пространство, в котором определенные события происходили бы в конкретных частях комнаты». Этот локус желания был построен по очень точным указаниям сообразно полю зрения камеры и Джеффри, с учетом того, что он и зритель могли и не могли видеть в каждый конкретный момент. Как и многие другие домашние пространства у Линча — от давящей гостиной Иксов в «Голове-ластике» до зловещего дома Палмеров в «Твин Пиксе» и барочных вилл и типовой застройки во «Внутренней империи» — квартира Дороти явно обставлена, а уж тем более освещена и снята таким образом, чтобы воплотить сюрреалистический замысел, согласно которому предметы быта становятся странными. В эссе 1918 года «О декорации» поэт Луи Арагон признает способность кино изменять порядок обыденного: «На экране объекты, которые всего несколько секунд назад были обычными предметами мебели или стопкой гардеробных номерков, изменяются до такой степени, что приобретают угрожающий или таинственный смысл».

Линч использует это жутковатую способность более осознанно, чем любой другой режиссер. Однокомнатная квартира Дороти со свободной планировкой в блоке апартаментов Дип Ривер с фаллическими змееподобными растениями и неяркими

лампами вселяет тревогу, причины которой трудно назвать, практически сразу. Элмс вспоминает, что для того, чтобы найти правильный цвет, потребовалась куча проб. Стены и ковер, а также неудобный диван, на котором Дороти посвящает Джеффри в ритуалы садомазохизма, неприятного темно-бордового и лилового цветов, напоминают агрессивные оттенки фиолетового с картин Фрэнсиса Бэкона. Это пространство, целиком проглатывающее его обитателей, укрытие, подобное чреву.

После переменчивой сумрачной палитры «Дюны» и текстурированного ч/б двух первых фильмов Линча, не говоря уже о почти монохромной мрачности многих его картин, «Синий бархат» стал отправной точкой в экспрессивном использовании цвета. Элмс говорил мне, что считает начальные кадры фильма данью сильно окрашенным и эротически заряженным фотографиям Пола Аутербриджа. Чтобы оттенить начало и концовку (когда возвращается к сверхъяркой палитре первой сцены), остальные сцены, происходящие на улице днем, были сняты в пасмурную погоду или под непрямым светом. Но все главное в фильме происходит после захода солнца. Ночь — естественная среда для Дороти, но и ангелическая Сэнди впервые появляется тогда же, а золотой нимб ее волос освещает абсолютно черный кадр. Тогда же эффектно появляется Фрэнк и творит свою черную магию, меняя даже тон и темп фильма, как будто погружая его в ужас сна, от которого невозможно проснуться. Элмс выбрал большую экспозицию для киноплёнки, чтобы она могла запечатлеть плотность темноты, не становясь зернистой. Подобно тому, как Линч хотел, чтобы звукорежиссер Алан Сплет исследовал возможности длинных частот, он просил Элмса погрузить некоторые кадры в практически полную темноту, приближаясь к границе видимости.

«Синий бархат» — последний совместный фильм Линча со Сплетом, умершим в 1994 году, и первый — с композитором Анджело Бадаламенти, который добавил в творчество Линча новые звуковые измерения и открыл в нем глубокий и непреходящий интерес к музыке. Изначально Бадаламенти наняли готовить Росселлини к томному, в духе кабаре исполнению Blue Velvet, а в итоге он не только написал весь роскошный староголливудский оркестровый саундтрек к фильму, но и стал ключевым соратником Линча. Для сцены, в которой Джеффри и Сэнди медленно танцуют на вечеринке, Линч хотел использовать завораживающий кавер песни Тима Бакли *Song to the Siren* от «Дис Мортал Койл», но у него не было денег на покупку прав. Единственным выходом было создание своей собственной неземной баллады. *Mysteries of Love*, первая работа

Линча-песенника, сочетает в себе его поэзию грез («Порою дует ветер, / и мы с тобой / плывем, / влюбленные, / в вечном поцелуе, / в темноте») и мрачную, текучую мелодию Бадаламенти с воздушным напевом певицы Джули Круз: эти ингредиенты вновь соединятся в «Твин Пиксе» (Song to the Siren возникнет вновь через десять лет, во время кульминационной сцены секса в «Шоссе в никуда»). Если понятие «линчевский» можно применить к миру звуков, если можно говорить о его «фирменном» звучании (а такие современные музыканты, как «Дёрти Бичес» и Лана Дель Рей показывают, что сегодня это как никогда так), то в первую очередь благодаря вкладу Бадаламенти. В Бадаламенти Линч нашел партнера, который умеет делать в музыке то, что он так часто делает в кино: доводить клише до грани, на которой они ломаются, и находить чувства в искусственном.

«Синий бархат» начинается с песни Бобби Винтона, которую Линч не слишком любил, но которая годы спустя породила в его голове множество ассоциаций. Это первый фильм, в котором он использует поп-песни и их прямой доступ к сознанию в качестве сосудов погребенных желаний, которые при соприкосновении могут взорваться и произвести необычный эффект. Как и многие американцы его поколения, он помнит выступление Элвиса Пресли на «Шоу Эда Салливана» как одно из ключевых для своего становления — для Линча оно было особенно важным потому, что он услышал о нем от переполненного впечатлениями друга: «Это событие было еще важнее в моем воображении, ведь я его пропустил». Во время рассказа о травматичном опыте утраты невинности в «Синем бархате» мы начинаем понимать, что кино Дэвида Линча — это кино отсутствия. Это проявится еще яснее в последующих фильмах, большинство из которых сосредоточены на забытых событиях и исчезнувших людях и очерчивают пустоту, которая после них остается.

Фильмам Линча редко везло на тестовых просмотрах, но «Синий бархат» вызвал ряд наихудших отзывов за всю его карьеру. Один из респондентов написал на карточке: «Дэвида Линча нужно пристрелить». Де Лаурентиса это не смутило, но отрицательные отзывы занизили ожидания, что, возможно, сыграло Линчу на руку. Когда 19 сентября 1986 года состоялась премьера фильма в пятнадцати городах США, некоторые из самых влиятельных кинокритиков не скупилась на похвалу. Дж. Хоберман назвал «Синий бархат» «экстатически жутким фильмом» и расхвалил его «смелую чужеродную точку зрения» в «Вилледж войс». В «Чикаго трибьюн» Дэйв Керр восторженно писал: «Ничего подобного просто нет, и это, в общем, чудесно». Злопыхатели были не менее громогласны. Роджер Эберт в своем

отзыве с оценкой в одну звезду сетует на «желторотую сатиру и дешевые приемы» фильма. В «Нью-Йорк пост» Рекс Рид провозгласил его «одним из самых извращенных фильмов всех времен». Как положительные, так и отрицательные рецензии носили явно личный характер, как и должно быть в случае с фильмом, по словам Хобермана, определенно «заряженным психосексуальной энергией своего создателя». Эберт обвинял Линча в том, что он еще более по-садистски, чем Фрэнк Бут, подвергает Росселлини самым разным экранным унижениям. А в своих дифирамбах фильму в «Нью-Йорк таймс» Джанет Маслин подтвердила линчевский «статус первопроходца, великолепного мастера, и человека, с которым лучше не сталкиваться в темном переулке».

«Синий бархат» тут же стал культовым фильмом, магнитом для аналитических статей, и чем больше людей его смотрели, тем более полярными становились отзывы. Консервативный журнал «Нэшнл ревью» заклеил фильм как порнографию, «бессмысленный мусор». Журнал «Зе крисчен сенчури» назвал его фильмом года, похвалив его серьезный подход к вопросам греха и зла и даже нашел там Послание к Римлянам апостола Павла. В Нью-Йорке и Лос-Анджелесе на фильм выстраивались очереди длиной в квартал, также были зафиксированы массовые уходы с фильма и требования вернуть деньги за билет. Статья в «Ньюсуик», названная «Черный и синий прекрасны?», описывала скандалы в кинотеатрах. Мужчина упал в обморок на сеансе в Чикаго; проверив свой ритмоводитель, он вернулся, чтобы застать концовку. Возле кинотеатра в Лос-Анджелесе двое незнакомых людей вступили в горячий спор, который договорились разрешить, пойдя на повторный просмотр. Для Хоппера «Синий бархат» стал главным достижением очередного возвращения из голливудского изгнания. Роль Фрэнка Бута стала одной из определяющих в карьере Хоппера, хотя номинацию на «Оскара» за лучшую роль второго плана он получил, сыграв городского пьяницу в заметно более скромной спортивной картине «Команда из штата Индиана». Роль Росселлини была значительно более рискованной, что стало особенно ясно по отзывам. Ее агенты из компании «ИКМ» отказались от нее после того, как посмотрели фильм; монахини из ее старой школы в Риме звонили сказать, что они за нее молятся. (После того как буря в медиа поутихла, Линч и Росселлини сообщили о том, что они пара. С Мэри Фиск он развелся в 1987 году.)

«В каком странном мире мы живем», — говорят друг другу жители Ламбертона, и остается впечатление, что он никогда не делается менее странным. Так и с «Синим бархатом». Энтузиазм

критиков после премьеры (многие включили фильм в свои списки лучшего за год) принес Линчу вторую, еще менее ожидаемую номинацию за лучшую режиссуру. Он проиграл «Взводу» Оливера Стоуна, который выиграл также в номинации «Лучший фильм». Однако «Синий бархат» выдержал проверку временем лучше, чем любой из оскаровских номинантов того года, а возможно, что и лучше любого голливудского фильма того десятилетия. Потрясение новизны всегда постепенно сходит на нет, однако с «Синим бархатом» этого не произошло; возможно, дело в том, что тон его навсегда остается неуловимым. Внимательно вчитываясь в ранние отзывы на фильм, ощущаешь появление постоянно ускользающей новой чувствительности, о которой еще никто не научился говорить. Впервые посмотрев этот фильм сейчас, через много лет, или вернувшись к нему, осознаешь, что мы этому все еще не научились.

Условность игры и высокопарные диалоги выводят «Синий бархат» из царства реализма в пространство без опознавательных знаков, которое становится все более непонятным по мере того, как ты в нем осваиваешься. Маклахлан взял некоторые черты своего героя с прямым и ясным взглядом у режиссера — Джеффри тоже носит застегнутые на все пуговицы рубашки и разговаривает очень похоже на Линча, особенно когда он воодушевлен («В жизни представляются возможности для приобретения знания и опыта», «Я в центре тайны»). Трудности в интерпретации «Синего бархата» лучше всего иллюстрируются ночной сценой в машине перед церковью, когда Джеффри задает мучительные риторические вопросы о существовании зла, а Сэнди отвечает прекраснодушным евангелическим видением о малиновках, несущих любовь и свет. Они это всерьез? А сам Линч? Некоторые журналисты спрашивали, должна ли преувеличенная искренность героев быть смешной. «Невозможно немножко не посмеяться, — ответил он „Вилледж войс“. — В наши дни, чтобы быть классным, таких вещей не говорят. Это в определенном смысле еще большая неловкость, чем когда Фрэнк запикивает синий бархат в Дороти».

В отзыве Эберта слабостью фильма называлась именно эта комбинация двух типов неловкости: сначала предлагается посмеяться, а потом герои и зрители подвергаются похабным мерзостям. Наличие юмора он считает доказательством иронического отношения, которое, в свою очередь, свидетельствует о коварной попытке цинично отстраниться от материала. Но ничего не бывает так просто во вселенной Линча, где искренность и ирония сосуществуют, не отменяя действия друг друга. Его инстинкт как раз и велит сочетать их, давать

одной место внутри другой, перемешивать эти родственные категории до возникновения новых эмоциональных регистров. В 1993 году, за три года до выхода «Бесконечной шутки», Дэвид Фостер Уоллес написал эссе об умерщвляющем эффекте телевидения, оказываемом на художественную литературу, и о тирании «регламентированной иронии», языка и призмы, ставшими нашим способом общения «по умолчанию». Линч, сам того не желая, в некоторой степени сопротивлялся этому модусу в «Синем бархате». Этот фильм особенно сложен не для той аудитории, которая не понимает юмора, а для той, которая все воспринимает сквозь призму иронии.

«Синий бархат» — мечта критика-теоретика, черная комедия о проблемах категоризации. «Здравствуй, малыш», — здоровается Дороти с Фрэнком, который рывкает: «Папочка, дура». Через несколько минут он называет ее «мамочкой» и канючит: «Малыш хочет трахаться». Что расшифровывать, если все сказано прямо? Фильм, ставший эмблемой постмодернизма, ушел на несколько шагов вперед. Он как будто требовал нового понимания повествовательного искусства, которое мало имеет общего с традиционной идентификацией, защитной иронией и просеиванием символов и метафор в поисках глубинных смыслов. То, что обычно пребывает на уровне подтекста, здесь приобретает статус текста. Когда Джеффри говорит, что «видит нечто, что всегда было скрыто», он в то же время характеризует способ функционирования фильма, наполненного знаками, все еще не поддающимися расшифровке. «Синий бархат» оставляет странное впечатление, как будто вся работа по анализу уже проделана за нас и от нее на яркой, блестящей поверхности фильма не осталось ни царапины.

Линч устроит более яркие временные аномалии в последующих фильмах, но в «Синем бархате» есть самая запоминающаяся манипуляция со временем в творчестве Линча, палимпсест разных эпох и жанров. На самом очевидном уровне все машины и интерьеры, шкафы и прически взяты из разных десятилетий. Тоненький галстук и сережка в ухе Джеффри, которой не уделяется внимания, явно намекают на 1980-е, но Сэнди и ее одноклассницы носят длинные юбки более консервативной эпохи. Помимо этих временных маркеров, фильм также активизирует сонм жанровых архетипов старого Голливуда, лишь отчасти измененных благодаря переносу в настоящее. Временами Джеффри напоминает простака из нуаров, Дороти — роковую женщину, а Сэнди вполне могла бы выйти из машины Сандры Ди.

У каждой звезды был свой культурный багаж. Хоппер, актер, работающий по системе Станиславского, который ближе всех подходит к настоящему безумию, был историей контркультуры, воплотившейся в одном человеке: рожденным для дикости, как поется в классическом гимне «Беспечного ездока». Во Фрэнке бурлит накопленная ярость и мания всех буянов, которые ему предшествовали: от малолетнего преступника из «Бунтаря без причины» до напыщенного безумца из «Апокалипсиса сегодня». Сходства Росселлини с ее матерью с некоторых ракурсов невозможно не заметить, особенно когда она говорит хрипловатым альтом. Ощущение, что она разыгрывает сценарии, которые однозначно были запрещены, — о которых, скорее всего, даже думать не приходилось, — во время расцвета карьеры Ингрид Бергман, сыгравшей свою долю мазохисток (в таких фильмах, как «Газовый свет» и «Дурная слава»), придает эротическим сценам эдипальный заряд. Изобилуют означающие в свободном полете, приправленные национальными мифами и травмами. Дороти явно названа в честь главной героини «Волшебника страны Оз», основополагающего текста и краеугольного камня для творчества Линча; Хоппер, как Линч напоминал интервьюерам, из Канзаса. Дороти живет в плохой части города на улице Линкольна (зловещий крупный план останавливается на табличке с названием улицы), а Фрэнк Бут, видимо, назван в честь убийцы шестнадцатого президента США.

Но, несмотря на все разрозненные детали из разных эпох, в «Синем бархате» чувствуется особая связь с американской серединой века, с тем, что Линч называл «благодарным хромовым оптимизмом 1950-х». «Период с 20-х по 1958-й, может быть, по 1963-й — это мои любимые годы, — говорит Линч и добавляет: — 70-е для меня были едва ли не худшим временем! Есть вещи, которые я люблю в 80-х — всякий хай-тек, нью-вейв, который переключается с 50-ми». И таков был не только Линч: одержимость пятидесятыми — феномен восьмидесятых. «Синий бархат» вышел через год после «Назад в будущее» Роберта Земекиса, самого кассового фильма 1985 года, в котором подростковый идол Майкл Джей Фокс, отчищенный дочиста Кайл Маклахлан без темной стороны, путешествует на три десятилетия назад на машине времени. Ассимилировав постмодернистскую тенденцию к пастишу и присущий поп-арту троп — наделение объектов массовой культуры новым значением, — дух времени 80-х особенно тяготел к оглядке на прошлое, порой насмешливой, но чаще полной любви и даже желания. Действие «Последнего киносеанса» Питера Богдановича (1971) и «Американских граффити» Джорджа Лукаса (1973) разворачивается во времена

«до грехопадения», предвосхищая волну ностальгии. К 1980-м почти все крупнейшие американские режиссеры внесли свой вклад. Встречи выпускников становятся завязкой для фильмов «Дикая штучка» (1986) Джонатана Демме, вместе с «Синим бархатом» названного Фредериком Джеймисоном образцовым «фильмом-ностальгией», а также для «Пегги Сью вышла замуж» Фрэнсиса Форда Копполы (1986), в котором женщина средних лет оказывается заточенной внутри своих семнадцати. Научно-фантастические притчи Стивена Спилберга «Ближние контакты третьей степени» (1977) и «Инопланетянин» (1982) соединяют две линии ностальгии времен холодной войны: фантазии о пришельцах и художественный мир Нормана Рокуэлла.

Послевоенные годы ознаменовали перелом в американском самовосприятии. С ростом средств массовой информации и культуры потребления представления страны о себе самой оформлялись и распространялись в неслыханном дотоле масштабе. С высоты 1980-х годов 1950-е выглядели одновременно как центр притяжения и как банк памяти с огромным количеством легко перерабатываемых образов. Эта волна послевоенной ностальгии достигла пика под эгидой президента-кинозвезды, обещавшего возвращение к ценностям предыдущей эпохи, который к тому же сам являлся воплощением популярного развлечения того времени. Для критиков стало традицией прочитывать «Синий бархат» как рейгановский текст. В Рейгане, президенте, похожем на голограмму, который порой путал современную историю с Голливудом, тоже есть черты линчевского. Отзыв Полин Кэйл о драме 1942 года «Кингс Роу», в которой Рейган сыграл принесшую ему известность роль, легко мог бы относиться и к «Синему бархату»: «Типичная ностальгическая картина жизни американского городка перевернута с ног на голову: вместо нежности и здоровья мы получаем страх, лицемерие, садизм и безумие». На одном из самых жутких сюжетных поворотов «Кингс Роу», душераздирающей истории о секретах и лжи в городе, давшем название фильму, герой Рейгана теряет ноги по вине мстительного хирурга. Мрачные слова, которые он произносит, придя в себя после ампутации, в 1965 году стали линчевским названием автобиографии будущего президента: «Где остальной я?»

В год, когда вышел «Синий бархат», опубликовали «Америку» Жана Бодрийяра, постмодернистский вариант социологического травелога де Токвиля. «Америка — это не мечта и не реальность, — пишет Бодрийяр. — Это гиперреальность... утопия, которая с самого начала ведет себя так, как будто она уже

достигнута». Он также называет ее «единственной страной, которая дает тебе возможность быть агрессивно наивным». На первый взгляд, правление Рейгана и «Синий бархат», начинающийся с кадров, являющихся абсолютным воплощением гиперреализма, кажутся схожими историями об Америке. Ностальгия времен Рейгана имеет глубокую идеологическую составляющую, ведь она основана на поддержании иллюзии, что 1960-х никогда не было. Кто-то считает, что политическая сторона «Синего бархата» настолько же реакционна. Но фильм не столько купается в ностальгии, сколько вызывает необъяснимый страх дежавю. Возвращение в прошлое сочетается с возвращением вытесненного.

Линч использовал формулировку «история с района», чтобы определить несколько своих фильмов, включая «Голову-ластик», «Синий бархат» и даже запланированные сиквелы «Дюны», действие которых должно было происходить в более герметичных мирах. Рейган часто обращался к сентиментальному понятию добрососедства. Он вспоминал свое детство, прошедшее в маленьких городках Иллинойса, где «каждый день ты видел, как сосед помогает соседу». В Америке из книжек с картинками, существовавшей в его воображении, такие здоровые ценности, как патриотизм, витали в воздухе: «Если ты не получал такого заряда в семье, ты получал его от соседей». В знаменитой речи об «Империи зла» Рейган цитирует библейский завет: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя». В «Синем бархате» Дороти представляет Джеффри Фрэнку как «друга... с района». До самого конца фильма Фрэнк называет его «сосед» — словом, которое с каждым разом звучит все абсурднее и грознее. Длинная сцена поездки на машине заканчивается тем, что Фрэнк размазывает по лицу Джеффри помаду и требует, чтобы тот держался подальше от Дороти, попутно придавая пугающий новый смысл выражению «возлюбить ближнего»: «Не будь ей добрым соседом. Я пришлю тебе любовное письмо. От самого сердца, сука... Если получишь от меня любовное письмо, тебе конец навсегда». Район в «Синем бархате» — это изменчивая среда, относительное пространство. Джеффри находит уху на пустыре «на задворках района». Когда Сэнди рассказывает Джеффри, где живет Дороти, она говорит: «Это-то и страшно. Это же так близко». Смысл этой истории с района в том, что то, насчет чего беспокоится Джеффри (что оно «так близко»), возможно, изначально в нем.

Как и фильм «Синий бархат», Рейган настаивал на том, что «в мире есть грех и зло» в тот момент, когда растущая секуляризация американского мейнстрима предоставила политически сильным религиозным правым возможность

подняться. Как замечает критик Николас Ромбс в своем прочтении «Синего бархата», в рейгановской речи об «Империи зла» (может, она-то и задела некую струну в душе Линча?) даже проговариваются некоторые тревоги, которые есть в фильме. «Мы знаем, что жить в нашем мире — значит работать с тем, что философы называют феноменологией зла, — говорит Рейган, — или тем, что богословы называли бы доктриной греха». Джеффри выражается проще: «Почему существуют такие люди, как Фрэнк? Почему в мире столько бед?» Линч, часто описывающий моральные силы в абсолютных терминах, по мнению многих, придерживается столь же манихейских взглядов, что и Рейган. Это соответствует стандартному представлению о «Синем бархате» как о разоблачении, фильме, который снимает фасад нормальности, чтобы приоткрыть гниющее нутро, как камера, движущаяся над травой, обнаруживает жуков, копошащихся под ней. Но это крайне упрощает моральную схему фильма, который, как и многие картины Линча, существует за счет противоположностей, или, точнее, за счет зазоров между предметами и их противоположностями, которые могут сокращаться, расширяться и даже исчезать без предупреждения. «Я не сумасшедшая. Я знаю, что хорошо, а что плохо», — говорит Дороти Джеффри с совершенно безумным видом. Линч говорит, что «контраст — это то, что движет вещами». Его фильмы наполнены бинарными оппозициями: добро и зло, темнота и свет, невинность и опыт, реальность и фантазия, — они не то чтобы направлены друг против друга, но совмещаются и перетасовываются, усиливая свой потенциал дезориентирования, как отражения, усиливающие общий эффект зеркальной комнаты.

«Синий бархат» мог бы быть еще мрачнее. В одной из сцен, не вошедших в финальный монтаж, Дороти, завернувшись в синий бархатный халат, приводит Джеффри на крышу здания. Она снимает красную туфлю (очевидная отсылка к киноверсии «Волшебника страны Оз») и кидает ее вниз. Она угрожает, что последует за туфлей и на несколько щекочущих нервы секунд перегибается через край, пока Джеффри не отводит ее от него. Суицидальные импульсы Дороти не так сильно проявляются в окончательной версии фильма: мы слышим, как Фрэнк приказывает ей «остаться в живых», а она кричит: «Я падаю», когда ее увозят на скорой. «Синий бархат» заканчивается восстановлением порядка — Фрэнк мертв, Дороти воссоединяется с сыном, Джеффри и Сэнди вместе, — в эпилоге, который подозрительно напоминает пролог своим повышенным тоном. Оператор Дуглас Серк, которого художник Дэвид Салле однажды назвал «первым художником-гиперреалистом», довел до

совершенства «несчастливые счастливые концы» в сентиментальных драмах, снятых «Техниколором» в 1950-е. Серк ставил концовки, которых требовала студия, так, чтобы в них ощущался максимум диссонанса, зачастую привлекая внимание к их явной искусственности.

В почти всех отзывах, где упоминается искусственная малиновка, которая появляется в конце «Синего бархата», она называется механической, что, как выясняется, неверно. История малиновки настолько странная, что легко вписалась бы собственно в фильм. Линч хотел взять настоящую птицу, но, по воспоминаниям Элмса, у специалиста по животным такой не оказалось: «Малиновка, которую мы купили, линяла и выглядела крайне плохо. Она не была похожа на малиновку». Кто-то из продакшена узнал, что в Уилмингтоне автобус со школьниками задавил малиновку, и водитель решил заказать из нее чучело для школьного научного отдела. (Может быть, этот случай стал источником для сцены без продолжения со школьным автобусом, полным вопящих детей, в «Твин Пикс: Огонь, иди за мной»?) Так что малиновка была не механической, а только что набитым чучелом; ее завезли на съемочную площадку, прежде чем отправить в школу. Линч приклеил к ее клюву жука и оживил птицу, приделав к ней нити, которые дергал за кадром.

Объясняя пугающее впечатление, которое производят куклы и восковые фигуры, Фрейд описывал жуткое как то, что нарушает границы между живым и мертвым. (Так же, как за несколько эпизодов до этого, в мрачной сцене в квартире Дороти, детектив Гордон, человек в желтом пиджаке, стоял, выпрямившись во весь рост, застряв между жизнью и смертью, с дырой в голове, но на последний жуткий спазм его еще хватало.) Элмс вспоминает, как из-за камеры говорил Линчу, что его попытки управлять малиновкой как марионеткой выглядят слишком механическими: «А он отвечал: „Да, будет отлично. Тебе понравится!“ Очевидно, так он эту малиновку и задумал».

Добро пожаловать в Твин Пикс

Прежде чем стать осмотренным со всех сторон местом преступления, американским городком наших грез и кошмаров, а также местом, где находится портал в другое измерение, Твин Пикс был точкой на карте: угольной зарисовкой, где была намечена его выдуманная топография на северо-востоке штата Вашингтон. («В восьми километрах от канадской границы, в девятнадцати милях от границы штата», — сообщает специальный агент ФБР Дэйл Купер своему кассетному диктофону, в первый раз въезжая в город.) На карте две покрытые снегом горные вершины, которые дали городку имя (но ни разу не упоминаются в сериале), называются Уайт Тэйл и Блю Пайн. С севера на юг между ними тянется трасса 21, также называемая «Счастливым шоссе», где путешественников приветствует знак «Добро пожаловать в Твин Пикс». По обе стороны двухполосного шоссе лежат уличные сети из «квартир» и «нижнего города», на которых мы, по идее, должны найти такие достопримечательности, как полицейский участок, школу Твин Пикса, магазин Хорна, где девушки за кассой парфюмерного магазина получают приглашения работать в борделе к северу от границы; забегаловка «Дабл Р» с вишневым пирогом мирового уровня и «чертовски хорошим кофе» и «Дом у дороги», соответствующим образом освещенный бар для байкеров с постоянной исполнительницей сентиментальных баллад.

Даже на этой простенькой карте городок выглядит изолированным. «В моем воображении это было место, со всех сторон окруженное лесами, — говорит Линч Крису Родни в книге „Интервью“. — Это важно. С незапамятных времен леса были таинственным местом. Так что, по моему замыслу, они были еще одним героем». Город на границе леса, где цивилизация сталкивается с природой, приводит на память «selva oscura» — сумрачный лес для людей, находящихся в духовном смятении, — из первых строк «Ада» Данте, а еще он напоминает леса братьев Гримм, заколдованные пространства предчувствий и превращений. Но прежде всего линчевский лес укоренен в американской концепции дикой природы. В книге «Дикая природа и американский дух» (1967) историк Родерик Фрэзиер Нэш отмечает, что завоеватели Нового Света интуитивно понимали дикую природу как «нечто, постороннее человеку», что отчасти было связано с библейской идеей пустыни/дебрей как

проклятого антирая: ада на Земле.

«Послание в дебри», по выражению пуританского священника Сэмюэла Данфорта, отправило новых англичан XVII века на неизведанную территорию, в место, которого, как и его коренного населения, будут бояться и которое попытаются «приручить». Это завоевание, превратившее дикую местность в поселения и фермерские хозяйства, и влияние романтизма и трансцендентализма, не в последнюю очередь в лице Генри Дэвида Торо, постепенно сделали образ природы менее пугающим. К концу XIX века, в ответ на урбанизацию, возникла и противоположная точка зрения: дикая природа священна и нуждается в защите от человека, который стал чужеродным захватчиком. В 1905 году была основана Лесная служба США, отделение Министерства сельского хозяйства, для надзора за национальными лесами и пастбищами. Дональд Линч, отец Дэвида, был одним из многих выпускников университетов, которые начали работать на Лесную службу в период ее быстрого развития в послевоенные годы. В 1947 году конгресс США принял закон о дезинсекции лесов, направив денежные средства на изучение болезней деревьев, которые являлись специальностью Дональда. Чтобы удовлетворить потребности строительного бума, лесные заповедники также стали важным источником древесины, так как Лесная служба переключила внимание на производство ресурсов (по крайней мере до подъема экодвижения в 1960-е). В 1950-е в «Спокан дэйли кроникл» несколько раз появлялись статьи о древесных паразитах и лесозаготовке, в которых цитировали Дональда, эксперта по оregonской сосне, самому распространенному дереву восточного Вашингтона и «официальному» дереву штата Монтана. В докторской диссертации Дональда, которую он защитил в 1958 году, исследовались факторы, влияющие на рост деревьев между Каскадными и Скалистыми горами; ее название, «Влияние плотности насаждения на измерения на местности и лесосеку оregonской сосны во Внутренней империи», предвосхищает название фильма, который его сын снимет полвека спустя.

«Твин Пикс» купается в романтике первозданной глуши — даже тогда, когда играет на неизбывном страхе перед девственным лесом. Начерченная от руки карта Твин Пикса отображает несколько соседних вершин поменьше: гору Спарквуд, Медоу Ларк Хилл и, дальше на восток, — дебри лесного заповедника Гоуствуд. Этот древний лес — сцена для теневой жизни жителей городка, на которой под покровом ночи происходят свидания подростков, делаются дела наркобизнеса и совершаются мистические ритуалы. Лес также служит домом для

такого исчезающего вида, как американская куница, ставшей главным героем одного из наименее любимых подсюжетов сериала, а также для виргинского филина, который фигурирует на протяжении всего сериала как бдительный, амбивалентный образ («Совы, — как нам постоянно напоминают, — не то, чем кажутся»). «Твин Пикс» проник в народное сознание примерно тогда, когда пятнистая неясыть, которая гнездится в реликтовых лесах тихоокеанского северо-запада, стала политическим символом в кровопролитной борьбе между защитниками окружающей среды и лесорубами. Официальные представители охраны природы США формально признали неясыть видом, находящимся под угрозой исчезновения, когда сериал шел по телевидению.

В глубине Гоуствудского леса находится Совиная пещера, где полиция Твин Пикса находит индейский иероглиф, открывающий портал в мистическое место, по легенде называемое Черным Вигвамом. Также на карте Линча виден пояс маленьких озер Перл Лэйкс к северо-востоку от Твин Пикса, где у некоторых жителей города есть дачи, и одно большое Черное озеро, прямо на севере, на границе с Канадой. Лесопилка Пакардов, крупнейшее промышленное предприятие Твин Пикса, находится на американской части Черного озера, недалеко от величественного, отделанного деревом отеля «Грейт Нортерн» с великолепным видом на водопад Уайт Тэйл. Начальные титры «Твин Пикса» задерживаются на этих точках: на лесопилке с дымовыми трубами и блестящими циркулярными пилами; на белой, свирепо бурлящей пене водопадов. Именно на галечных берегах этого озера, где промышленность и природа сосуществуют и таят красоту и жестокость, и начинается драма «Твин Пикса» — здесь однажды утром находят холодное, посиневшее и разбухшее тело семнадцатилетней школьной королевы Лоры Палмер, завернутое в полиэтиленовую пленку и обмотанное скотчем.

Тело, прибитое к берегу, — образ, с которого все началось для Линча и соавтора «Твин Пикса» Марка Фроста; но прежде чем начать расследование, они нарисовали карту. Большинство телесериалов того времени страдали от павильонной безликости; в «Твин Пиксе» сильно чувствуется атмосфера места. Пилот был снят в Вашингтоне, внутри и вокруг городов Снокуэлми и Норт Бенд, остальные серии — в основном на студиях в Лос-Анджелесе и на натуре в Южной Калифорнии (не соответствующая региону флора временами попадает в кадр). Однако сериал сохранил свой выдающийся местный колорит благодаря старой как мир телевизионной условности: многократному повторению одних и

тех же планов ключевых точек (закусочной, отеля, полицейского участка) и пейзажей (шумящего водопада, шуршащей хвои).

«Твин Пикс» стал таким предметом культа, который побуждает фанатов погрузиться в его мир. По сей день энтузиасты совершают паломничества в «Твидс кафе» в Норт Бенде, которое стало прототипом «Дабл Р», и в отель «Сэлиш Лодж», возвышающийся над водопадом Снокуэлми, который послужил фасадом «Грейт Нортерн». Еще более фанатичные люди содержат онлайн-хранилища и ресурсы, инспектируя карты и фотографии, чтобы найти места съемок (вплоть до того самого поворота дороги, где стоял знак, приветствовавший въезжающих в город), и следящие за тем, когда настоящие сеттинги, вроде дома Палмеров, дома с четырьмя спальнями в голландском колониальном стиле в прибрежном городке Эверетт, штат Вашингтон, появляются в списках купли-продажи недвижимости. Притом что часть очарования Твин Пикса состоит в его атмосфере теплого узнавания, во внимании к простым радостям любого городка США, в его визуальных ориентирах и деталях — утреннем тумане, Дугласовых пихтах, клетчатых рубашках, деревянных хижинах, — этот сериал также явно погружен в атмосферу детства Линча на тихоокеанском северо-западе. Твин Пикс находился бы милях в ста от Спокана, где Линч жил с двух до восьми лет. (Ламбертон из «Синего бархата» изначально тоже должен был находиться в этих краях, но Дино Де Лаурентис потребовал, чтобы съемки проводились на его студии в Уилмингтоне.)

Легко поддаваться искушению считать Линча главным автором «Твин Пикса»: в конце концов, именно это культурное событие сделало понятие «линчевский» достоянием мейнстрима. Но вклад Марка Фроста нельзя недооценивать. Фрост был сценаристом криминальной драмы «Блюз Хилл-стрит», одного из немногих сериалов 1980-х годов, в котором были задействованы сквозные многоходовые сюжеты — в то время как ситкомы со смеховой фонограммой по-прежнему доминировали в прайм-тайме, а сериальное повествование практически являлось вотчиной дневных мыльных опер с их самопародийными обрывами на самом интересном месте. Линч и Фрост познакомились благодаря своим агентам из «Криэйтив райтерс эйдженси», которые свели их для возможной совместной работы над фильмом «Богиня», сценарий которого Фрост написал, основываясь на биографии Мэрилин Монро. Хотя Линч и сторонился жанра байопика, история Монро его привлекала (интерес к женщинам в беде, совершенно определенно начавшийся с Дороти в «Синем бархате», в будущем перерастет в одержимость). Линч и Фрост

начали писать и закончили сценарий к полнометражному фильму «Один пузырь слюны», абсурдистской комедии о сверхсекретном военном проекте, в котором что-то пошло не так, из-за чего жители городка в Канзасе меняются личностями; главные роли должны были исполнять Стив Мартин и Мартин Шорт. И «Богиня», и «Один пузырь слюны» застряли на уровне разработки, а из-за больших финансовых проблем Де Лаурентиса давний линчевский проект «Ронни Рокет» тоже никуда не двигался.

Тони Кранц, тогда работавший агентом Си-эй-эй, уговорил Линча с Фростом придумать что-нибудь для телевидения. Они предложили каналу Эн-би-си сериал под названием «Лемурианцы» об агентах ФБР, сражающихся с жителями похожего на Атлантиду континента; это заинтересовало канал только в формате телефильма. Решив изменить тактику, Кранц, держа в уме «Синий бархат», предложил создать что-то менее фантастическое, в обстановке маленького города. Фрост представлял себе «диккенсовскую историю о жизни множества людей на небольшом пространстве», как он говорил «Энтертейнмент уикли». Но Кранц, сын романистки Джудит Кранц, думал о литературном источнике более «низкого» жанра: он порекомендовал Линчу и Фросту посмотреть фильм 1957 года «Пейтон-Плейс» о сексе и тайнах в выдуманном городке Нью-Гэмпшира, который был снят по скандальному роману Грейс Металиус, а также стал основой для телесериала, ставшего первой прайм-таймовой мыльной оперой 1960-х.

После провокационного «Синего бархата» телевидение казалось странным выбором. Бюрократические джунгли сетевого телевидения должны были обернуться проклятием для художника, превыше всего ценившего контроль. Линч всегда открыто говорил о недостатках телевизионного формата: о худшем качестве изображения и звука и грубом вторжении перерывов на рекламу, из-за которых почти невозможно полностью погрузиться в историю. («Было бы полным абсурдом слушать грандиозную симфонию так, чтобы через каждый короткий промежуток времени появлялись бы люди, играющие каждый свою песенку и что-то продающие», — жаловался он перед телепремьерой пилотной серии журналу «Роллинг стоун».) К тому же он никогда не был знатоком телевидения. Семья Линчей была одной из последних в Бойсе, у которой появился телевизор, и в детстве он смотрел всего несколько сериалов, в том числе «Перри Мэйсона». В какой-то момент в Филадельфии он пристрастился к мыльным операм с подачи коллеги по типографии Дороти Макгиннис, которая познакомила его с сериалами «На пороге ночи» и «Другой мир», двумя выходившими

десятилетиями шоу с отчетливо линчевскими названиями. Но единственным сериалом, который Линч смотрел с каким-никаким интересом и регулярностью во время работы над «Твин Пиксом», была передача о ремонте на канале Пи-би-эс, «Этот старый дом».

Тем не менее телевидение сулило Линчу ряд преимуществ, перед которыми было трудно устоять. После катастрофы с «Дюной» прайм-таймовое телевидение было шансом проверить свое чутье на мейнстрим, посмотреть, сможет ли он вынести или обойти творческие преграды консервативной формы. А еще телевидение, о чем знает любой ребенок 1950-х, было медиумом, сформировавшим американское самосознание даже в большей степени, чем кино. Линч говорил французскому репортеру, что ценит восприимчивость телеаудитории: «Люди находятся у себя дома, никто им не мешает. Они в удобном положении для того, чтобы перенестись в фантазию». Все еще превалирующий в то время стереотип о зомбоящике с его наркотическим воздействием на пассивную публику лишь свидетельствовал о его темных силах, о его способности пробраться прямо туда, где люди живут (в дом, «место, где все может пойти не так»). Телесериал также давал Линчу возможность экспериментировать с иммерсивным повествованием — в его почти детских терминах, жить внутри истории и поддерживать ее жизнь как можно дольше. Так он поступил с «Головой-ластиком», когда засел в голове Генри, в буквальном смысле зарылся в его мир на годы; так же он поступит в будущем с «Внутренней империей», поэтапно придавая форму истории, которая еще не до конца ему открылась. В случае с «Твин Пиксом» Линч и Фрост могли развивать историю практически в режиме реального времени, по мере того как сами в ней разбирались и брали зрителя с собой в мир неизведанного.

Чтобы оценить тектонический эффект «Твин Пикса», важно понимать, в каком культурном антураже это шоу появилось. Территория телевидения 1980-х была компактнее и безопаснее, чем сегодня. Это было как минимум за десятилетие до того, как слово «шоураннер» стало устойчивым выражением в поп-культуре, до того, как мы начали ассоциировать телехиты с их создателями: «Клан Сопрано» Дэвида Чейза, «Баффи — истребительница вампиров» Джосса Уэдона, «Прослушка» Дэвида Саймона. Если не считать немногих узнаваемых имен, вроде Стивена Бочко, создателя «Блюза Хилл-стрит», телевидение оставалось медиумом без автора или, на крайний случай, медиумом сценаристов. Было несколько исключений: пользовавшаяся большой популярностью антология 1950–1960-х годов «Альфред Хичкок представляет», где располневший Хичкок,

во многом ставший к тому времени брендом, играл роль ведущего, а периодически и режиссера, а также сериал «Полиция Майами: отдел нравов» Майкла Манна из 1980-х, добавивший полицейскому детективу экспрессионистского духа, пришедшего с Эм-ти-ви, — но независимые режиссеры практически никогда не снисходили до этой относительно низкой формы искусства.

Вместе с тем это был период неопределенности в телебизнесе: после десятилетия олигархии сетей (каналов Эй-би-си, Си-би-эс и Эн-би-си) им бросили вызов появившиеся кабельные каналы и видеозапись. Эй-би-си, находившийся на третьем месте из трех сетей телевидения, больше всех, практически отчаянно, желал попытать удачу. Вне зависимости от реакции публики сериал, созданный Линчем, дважды номинировавшимся на «Оскара», и Фростом, авторитетным номинантом на премию «Эмми», гарантированно привлек бы внимание прессы. Когда Линч и Фрост продавали свой сериал, они не называли имя убийцы — они его еще не знали. Вместо этого они упирали на настроение и атмосферу места и объясняли, что со временем тайна убийства сойдет на нет и уступит место другим героям и другим сюжетным линиям. Пилотная серия была снята в феврале-марте 1989 года (в это же время происходят события сериала), за двадцать три дня, под Сиэтлом и в центральном Вашингтоне, а ее стоимость оказалась чуть меньше четырехмиллионного бюджета. Канал заказал еще семь серий: меньше чем на полсезона. Вне зависимости от того, понравился пилот руководителям канала или нет, он был слишком странным для них, чтобы даже пытаться осуществить креативный контроль: он был «настолько непохожим на их предыдущий опыт, что они даже не осмелились объяснить нам, как что-то улучшить или переделать», — сказал Фрост в интервью журналу «Роллинг стоун».

Настоящий хайп вокруг шоу начался в конце 1989 года. Первая статья о «Твин Пиксе» появилась в сентябрьском номере журнала «Коннэсёр» под заголовком «Сериал, который навсегда изменит телевидение». Еще за несколько месяцев до премьеры в прессе начали появляться большие материалы — в «Нью-Йорк таймс» вышла статья о линчевской «темной призме для Америки», а в «Лос-Анджелес таймс» вопрошали: «Готово ли телевидение к Дэвиду Линчу?» Отчасти шумиха поднялась благодаря двусмысленному поведению канала Эй-би-си, который запланировал выход пилота на осень 1989 года, потом сдвинул его на начало 1990-го, а в итоге назначил премьеру на апрель. «Твин Пикс» оказался краткосрочным феноменом: от пилота до финала прошло всего четырнадцать месяцев. Но трудно

переоценить влияние двухчасовой премьеры, которую 8 апреля 1990 года посмотрело тридцать пять миллионов американцев, треть всей зрительской аудитории. Никогда раньше и никогда с тех пор телешоу не призывало так много людей одновременно задуматься над ключевым «линчевским» вопросом: что мы должны чувствовать по этому поводу?

Как и большинство детективных историй, «Твин Пикс» начинается с трупа. Ужасную находку делает управляющий лесопилки Пит Мартелл, которого играет «Голова-ластик» собственной персоной, Джек Нэнс: рядом с большим бревном на берегу лежит сверток размером в человеческий рост, с одной стороны выбивается пучок мокрых светлых волос. Даже в эти первые минуты чувствуется необычное внимание к деталям и атмосфере. Первая, кого мы видим, — китаянка (потом мы узнаем, что это Джози Пакард (Джоан Чен, вдова, унаследовавшая лесопилку Пакардов), глядящаяся в зеркало и напевающая про себя, словно вторя все еще играющей музыке титров. Пит выходит на серый, приглушенный свет утра на тихоокеанском северо-востоке, и мы слышим пение птицы, железнодорожный сигнал и туманный горн (Пит мечтательно бормочет себе под нос: «Одиноко ревет туманный горн»). Еще до того, как мы узнаем, чей труп нашли, Линч и Фрост меняют тональность. Пит в панике звонит шерифу, а секретарша долго и по-дурацки пытается объяснить полицейскому, с какого телефона он должен ответить на звонок. Помощник шерифа, которому поручают сделать фотографии с места преступления, начинает хныкать и не может остановиться — и это только начало того, что вскоре станет настоящим морем слез.

В первые полчаса появляются другие ключевые герои, узнающие о смерти Лоры. Эти сцены, лежащие на наше знание судьбы Лоры, создают эффект болезненной зачарованности. Но горестные реакции также говорят нам о том, что значила Лора для остальных, и определяют «Твин Пикс» как историю о призраках, рассказ о преследовании. Мать Лоры, Сара (Грейс Забриски), мрачно курит сигарету за кухонным столом и зовет дочь спускаться завтракать; Линч, который снимал эту серию, разыгрывает этот страшный и ошеломляющий эпизод, когда мать понимает, что Лора пропала, с тревожной сдержанностью. Сара взбегаёт по лестнице, и мы смотрим снизу, как она открывает двери спальни и ванной. Свет заполняет темный лестничный пролет, а неподвижная камера просто смотрит вверх, на вращающийся под потолком вентилятор, внушающий ужас линчевский предмет, который в итоге приобретет страшный смысл в повествовании. Сара звонит мужу, Лиланду (Рэй Уайз),

который пытается заключить сделку с группой норвежских бизнесменов в отеле «Грейт Нортен» (еще одно вторжение комедии абсурда в разворачивающуюся трагедию). Когда Лиланд пытается успокоить Сару, появляется шериф, и Лиланд, понимая, что это значит, немеет и бросает трубку.

Никто, кроме Линча, не стал бы давать вслед за моментом ужасающего открытия крупный план телефона, постоянного инструмента разделения тела и души и вселения страха в его фильмах, и только Линч мог соединить это странное решение с обнаженной эмоциональностью сцены. Его камера скользит по болтающемуся телефонному проводу к лежащей на полу трубке, пока сдерживаемые рыдания Сары на другом конце не достигают пика. Мы становимся свидетелями еще одного круга скорби, когда новости о трагедии доходят до школы и камера находит пустой стул Лоры. Догадавшись о случившемся, хотя о нем еще ничего не сказано, лучшая подруга Лоры, Донна, начинает плакать, у тайного бойфренда Лоры, Джеймса, дрожит губа, и он так сильно сжимает карандаш, что тот ломается. Онемевший от растерянности директор школы еле договаривает до конца объявление о смерти. Когда показ продолжается после рекламной паузы, Сара Палмер по-прежнему рыдает.

Плач всегда был важнейшим удовольствием походов в кино: темнота кинотеатра дает возможность полупублично выражать эмоции, которые обычно считаются слишком личными. Многие виды фильмов, а не только излишне сентиментальные мелодрамы и слезовыжималки (назовем два негативных обозначения), запрограммированы на то, чтобы зритель всплакнул. Линч и сам любит поплакать. «Иногда я просто сижу в монтажной комнате и плачу», — говорил он Родли. Когда Линч снимал «Простую историю», самый традиционно сентиментальный свой фильм, у него катились слезы по щекам, когда он смотрел в монитор. Он может «разрыдаться», услышав какое-то музыкальное произведение: I've Been Loving You Too Long Отиса Реддинга или Everybody's Talking в исполнении Гарри Дина Стэнтона. Плач есть во всех фильмах Линча, начиная с нечеловеческих визгов младенца из «Головы-ластика». Плач достигает барочных пропорций в более поздних фильмах: в «Малхолланд Драйве» с песней Llorando^[26] в клубе «Силенсио» и во «Внутренней империи», поставленной как история, за которой следит плачущая женщина. Но нигде слезы не льются с такой силой, как в «Твин Пиксе», особенно у родителей Лоры: не прекращающей истеричных причитаний Сары и Лиланда, выражающего горе более изощренными и унижительными способами. Как будто на замедленной съемке, он дергается в вымученном танце, закрыв

лицо руками, и ошарашенные гости «Грейт Нортерн» начинают имитировать его движения. На похоронах Лоры он бросается на ее гроб, и заевший механизм опускания ходит вверх-вниз, переводя трагедию в фарс.

На «Шоу Фила Донахью» Марк Фрост говорил об этих странных проявлениях скорби: «Настоящее горе — это не то, что начинается и заканчивается прямо перед следующей рекламой, — говорит он. — У преступлений и трагических смертей есть последствия, о которых в большинстве телесериалов речи не заходит». Не то чтобы «Твин Пикс» пытался быть реалистичным. На самом деле для современной аудитории, которая ассоциирует плач с омытыми слезами лицами звезд немого кино и старого Голливуда, в обильном слезотечении есть что-то антиреалистическое. «Это как зевок: заразно», — говорит Линч обо всех приступах плача в своих фильмах. Но изображение слез не всегда вызывает слезы. Столкнувшись со шквалом рыданий, зритель «Твин Пикса» скорее будет сбит с толку и смущен, чем, сочувствуя, заплачет сам. Как и многое другое в творчестве Линча, слезы у него производят парадоксальный эффект. Они не являются средством единения, не укрепляют связь между аудиторией и героем, но создают эффект отчуждения, напоминая нам о нашей позиции подсматривающих, нервируя нас своей интенсивностью и длительностью и предупреждая наши собственные.

В интервью журналу «Бостон феникс» 2011 года Грейс Забриски, которая исполнит аналогичные нервные роли в «Диких сердцах» и «Внутренней империи», вспоминала, как смотрела пилотную серию вместе с публикой: «Люди плачут — они плачут вместе с горем Сары, а некоторые смеются, потому что я на полшага перешла черту. Они это поняли. Они смеются, а другие — нет, и их бесит, что у кого-то хватает наглости смеяться над невероятно грустным событием. Для меня все дело в тоне. Больше всего на свете я люблю заставлять людей смеяться и плакать одновременно, и это тот редкий материал, который предоставляет такую возможность».

Плач в «Твин Пиксе», почти симфонический по объему и масштабу, приводит на ум слова Ницше: «Я не могу отличить слез от музыки». Линч — эстетик печали, причем такой, который не боится уродливого плача. Актрисы, которых он часто заставляет плакать, — Забриски, Шерил Ли, Лора Дерн — выполняют эту задачу при помощи пронзительного плача навзрыд и целого арсенала конвульсий и содроганий. Для Линча, которого, как всегда, привлекает телесность, акт плача, физической экспрессии и физиологического процесса, — сам по себе завораживающее

зрелище. И неудивительно, что Линч считает слезы такими впечатляющими и красноречивыми. Плач часто заменяет речь. Будучи языком тела, он показывает, что слов недостаточно.

Как и во всех городах из мыльных опер, практически каждый житель Твин Пикса хранит секрет или живет двойной жизнью. Владелец отеля крутит роман с сестрой покойного владельца лесопилки и замышляет отобрать лесопилку у наследницы, у которой, в свою очередь, тайный роман с шерифом. Хозяйка забегаловки изменяет мужу-психопату со своей школьной любовью, городским механиком, а одна из ее работниц разрывается между своим мужем-психопатом и одним из бывших парней Лоры Палмер. Хватает и эксцентричных персонажей: Надин с повязкой на глазу, одержимая созданием бесшумных карнизных бегунков, полубезумный психиатр Доктор Джакоби в двухцветных очках и с офисом, декорированным в стиле каникул на Гавайях, Дама с поленом, получающая провидческие сообщения от деревяшки, которую она нянчит (разумеется, это орегонская сосна). И это даже не считая персонажей, словно прибывших из других измерений: Однорукого, Великана; танцующего и говорящего задом наперед карлика, известного как Человек не отсюда; и одетой в джинсовое, со всклокоченными волосами, крадущей души демонической сущности БОБа.

Два главных героя «Твин Пикса» — специальный агент ФБР Дэйл Купер, посторонний, вместе с которым мы узнаем городок, и умершая Лора Палмер, причина, по которой он был призван, — встречаются только во снах, точнее, в занавешенном красным фантастическом интерьере Красной комнаты. Опрятный и напомаженный Купер с нюхом на тайны вполне мог бы быть повзрослевшим Джеффри Бомонтом из «Синего бархата», ищущим «нечто, что всегда было скрыто». Ценитель обыденности, почти комически активно реагирующий на окружающий мир («Я никогда в жизни не видел столько деревьев»), он делит с Линчем энтузиазм бойскаута, любовь к сладкому и интерес к восточному мистицизму. Лора не оставляет шоу с того момента, как с ее лица снимают полиэтиленовый саван, нежно, как свадебную фату. Она постоянно появляется, светясь в своей тиаре, на снимке, где она — королева школы, который гордо висит среди школьных трофеев и стоит в гостиной у Палмеров. Идеальный образ Лоры, который возникает и на титрах первых серий, противоречит постепенно проявляющемуся образу одурманенной наркотиками, распутной, манипулирующей другими, страдающей, напуганной и склонной к саморазрушению девушки. На эту центральную роль Линч взял Шерил Ли, двадцатидвухлетнюю актрису из Сиэтла, по

фотографии. Ее единственная задача в пилотной серии сводилась к тому, чтобы притворяться мертвой — за исключением одной сцены, где она появляется на видеозаписи, танцуя с Донной и заигрывая с камерой. Линч был так поражен сиянием Ли в роли живой Лоры, что решил задействовать старый троп мыльных опер и вписал ее в сериал в качестве похожей на Лору как две капли воды кузины Мэдлин — чтобы подвергнуть аналогичной участи.

Линч говорил в интервью «Тайм», что надеется, что «Твин Пикс» «околдует» аудиторию. Он точно околдовал прессу, которая не переставая писала о сериале. Критики наслаждались несоответствием Линча формату прайм-тайма. («Этот панамериканский сюрреалист захватил телевидение как паразит, который нашел особенно питательного хозяина», — заявлял «Нью-Йоркер».) В журналах о сериалах печатались очерки об актерском составе, а в главном материале номера журнала «Нью-Йорк» критик Джон Леонард назвал этот сериал предметом одержимости интеллектуалов, помянув великих — от Антониони до Витгенштейна. «Телевидение, говорящая мебель, на которую мы смотрим, чтобы заглушить одиночество, обычно не призвано удивлять», — писал он.

«Твин Пикс» не нарушал правил телевизионной драмы — скорее, искусно сводил их на нет. Он замедлил темп повествования и дестабилизировал эмоциональный фон. Он расширил словарный запас маленького экрана, отойдя от нормы неприметных средних планов благодаря привлекающей внимание композиции и богатой, тонко стилизованной цветовой схеме (говорят, что Линч запретил реквизит синего цвета). Но его новизна — не единственная и, возможно, не главная причина, по которой он так быстро стал хайповым явлением. С шутливого намека на питающую грудь в названии «Твин Пикс»^[27] воспевают комфорт, возможно, старорежимного формата, начиная с плавной композиции Анджело Бадаламенти, утробного кокона обволакивающего звука синтезатора Muzak. (В видео-интервью для DVD-версии Бадаламенти вспоминает, что он импровизировал на своем Родес-пиано, а Линч сидел рядом и задавал атмосферу: «Так, Анджело, сейчас мы в темном лесу, и ветерок колышет сикаморы».)

Несмотря на все постоянно происходящие кошмарные события и на ужасы, которые прячутся в ночи, жизнь в Твин Пиксе хороша, что постоянно отмечает Купер, делая паузу, чтобы вознести хвалу чистейшему воздуху Каскадии и милым домашним радостям вроде вишневого пирога и донатов с начинкой из желе. (Линч не раз называл сахар «гранулированным счастьем».) Как и в случае с «Синим бархатом», сериал

активировал ностальгию поколения беби-бума — кажется, что он снят одновременно в современности и в 1950-х годах. Девочки-подростки носят шерстяные двойки и двухцветные кожаные туфли, а плохие парни как будто только что вышли прогуляться из «Бунтаря без причины». «При правильном освещении в старых районах кажется, что ты перенесся в детство, а потом проезжает современная машина и соединяет оба измерения, — говорил Линч журналу „Эль“. — Так случилось, когда мы снимали в школе, которая была построена в 50-е. Что-то из той эпохи расплылось по площадке и повлияло на многое из произошедшего на съемках».

После шестинедельного пребывания в эфире весной 1990 года первые серии «Твин Пикса» разожгли настоящую бурю в прессе. Журнал «Роллинг стоун» поставил «женщин „Твин Пикса“» Лару Флинн Бойл, Шерилин Фенн и Мэдхен Амик на обложку, а робко прикрытая полиэтиленом Шерил Ли появилась на обложке номера «Эсквайр» «Женщины, которых мы любим». Лихорадка «Твин Пикса» заразила даже передовицу «Нью-Йорк таймс»: «Хотите попасть в какой-то сверхпопулярный ресторан? Попробуйте сегодня вечером около девяти». Таблоид «Стар» опубликовал репортаж со слов сомнительного источника о грязных делишках возле Снокуэлми, включавших жертвоприношения животных и дуэли на бензопилах. Кайл Маклахлан побывал в роли приглашенного ведущего шоу «Субботним вечером в прямом эфире»; выпуск включал обязательный скетч на тему «Твин Пикса» (с Майком Майерсом в роли Человека не отсюда), в котором пародировались неизменно экстравагантные методы агента Купера. «Улица Сезам» сделала свой собственный пародийный оммаж: «Твин Бикс».^[28] Ассоциация телевизионных критиков назвала «Твин Пикс» программой года, и он получил четырнадцать номинаций на «Эмми», в том числе пять для Линча — за сценарий и режиссуру (но получил в итоге только за монтаж и дизайн костюмов).

Одержимых фанатов телесериалов хватало и раньше (самый яркий пример — «трекки», поклонники «Стар Трека»), но это шоу породило новый вид фанатства. «Твин Пикс» — текст массовой культуры, семиотическая страна чудес из ключей, символов и хитрых уловок, которая требовала расшифровки совместными усилиями. «Твин Пикс» так хорошо подходил как для исследований в фанзинах, так и для киноведческого анализа, что стал самым часто записываемым шоу на телевидении (в дни неуклюжих видеоманитофонов) и способствовал волне нехарактерно пристальных прочтений телекритиками «Лос-Анджелес таймс» и «Нью-Йорк пост», где даже был сделан

покадровый анализ ключевых эпизодов. Убийство Лоры Палмер было лишь первой тайной и главной маркетинговой приманкой; сны и силы из других миров предполагали более богатую мифологическую почву для анализа и разгадывания. В интервью того времени Фрост говорил о сериале в постмодернистском ключе как о «культурной компостной куче». «Твин Пикс» вознаграждал знатоков кино отсылками к голливудской классике: имя Лоры напоминает о другой знаменитой отсутствующей персоне — героине одноименного классического нуара Отто Премингера 1944 года; имя ее двойника Мэдлин — очевидный кивок в сторону «Головокружения» Хичкока.

Количество зрителей сильно сократилось через несколько недель, но оставшиеся фанаты (около семнадцати миллионов, половина от первоначальной аудитории, через месяц после начала показа) были активно заинтересованы. Задолго до появления рекапов серий и твитов в режиме реального времени «Твин Пикс» стал феноменом раннего интернета. Когда электронные доски были в первую очередь территорией научных исследователей, в группе обсуждений alt.tv.twinpeaks насчитывалось примерно двадцать пять тысяч подписчиков и по сто-двести постов в неделю на пике популярности. Фанаты собирались после каждой серии в пылу интерпретационной горячки, расшифровывали загадки и делились все более сложными гипотезами. В докладе об онлайн-сообществе фанатов «Твин Пикса», который теоретик медиа Генри Дженкинс представил на конференции Общества киноисследований 1990 года, сериал был охарактеризован как «идеальный текст для нашей компьютеризированной культуры», который соединяет в себе «синтагматическую сложность детектива с парадигматическим изобилием мыльной оперы».

Фанатов «Твин Пикса», будь то теоретики из интернета, те, кто ездил по местам съемок на северо-западе США, или японские зрители, среди которых хайп был особенно высок и даже инсценировались похороны Лоры Палмер, объединяло желание как можно дольше прожить в мире сериала. Продюсеры совместно с Линчем и Фростом утолили их голод, создав экстратекстуальные дополнения на продажу, расширявшие его вселенную, в том числе два романа-дневника (с точек зрения Лоры Палмер и агента Купера) и путеводитель по городку. Но если многие верные поклонники сериала были готовы блуждать по Твин Пиксу неограниченное время, то многие зрители рассчитывали на то, что создатели сериала сдержат обещание насчет разгадки. Когда оно, наконец, было выполнено, среди множасьегося сонма жалоб на то, что создатели смеются над

публикой, открытие, что Лору Палмер изнасиловал и убил ее собственный отец, не многим показалось удовлетворительным ответом.

...Вопрос о том, что убило «Твин Пикс», неразрывно связан с тем, кто убил Лору Палмер. Когда сериал указал на виновного, он одновременно совершил символическое самоубийство. По крайней мере, так гласит предание. Однако если приглядеться к расцвету и закату «Твин Пикса», то создается ощущение, что сериал был обречен с самого начала, судя по подозрениям и скептицизму, которые шли рука об руку с хайпом. В статье из сентябрьского номера один из руководителей Эн-би-си Брэндон Тартикофф сказал: «Я хотел бы жить в стране, где такое выстрелило бы, но подозреваю, что им предстоит непростой путь». Самые заметные новостные материалы раздували историю перед премьерой, но в то же время постоянно намекали на то, что Линч совершенно не готов к прайм-тайму. «Не слишком ли странен для телевидения главный эксцентрик Голливуда?» — задавался вопросом «Нью-Йорк таймс мэгэзин». Когда в «Лос-Анджелес таймс» настойчиво поинтересовались, сможет ли Линч выдать конвенциональное раскрытие тайны, он потерял терпение: «Завершение. Все время слышу это слово... Как только сериал дает ощущение завершения, он дает вам повод забыть, что вы это чертово шоу смотрели».

Для Линча привлекательность сериальной формы как раз и заключалась в независимости, которую она давала, пускай и ненадолго, от таких понятий, как завершение. Во времена, когда большинство сериалов доводили все линии до логического финала и восстанавливали нормальное положение вещей к началу вечерних новостей, для канала и для большей части телеаудитории идея сериала, создатели которого, возможно, придумывают его по мере того, как он идет в эфире, была причиной для беспокойства. «Хорошо бы им удалось удовлетворить желание зрителей, вскормленных „Коломбо“ и „Перри Мэйсоном“, узнать, кто виноват», — предупреждали в «Чикаго трибьюн» еще до того, как вышла пилотная серия «Твин Пикса». В начале второго сезона, когда внятных ответов еще не предвиделось, телекритик из «Орlando сентинэл» жаловался: «Мне не нравится, когда меня держат за дурака».

Фрост и Линч всегда утверждают, что очень рано назначили Лиланда убийцей. «Мы знали, но даже шепнуть об этом боялись, когда работали, — говорил Линч Крису Родли. — Мы старались держать это подальше от осознанного мышления». Рассказ Линча о рабочем процессе дает понять, что там была некоторая доля спонтанности. Персонаж БОБа, воплощение зла в этом сериале, и

Красная комната, его фирменная альтернативная реальность, пришли ему в голову уже тогда, когда работа над пилотом шла полным ходом. В чаще всего звучащей истории создания «Твин Пикса» Линч описывает возникновение БОБа как счастливую случайность. Фрэнк Сильва, художник-декоратор, двигал мебель в спальне Лоры на съемках пилотной серии, когда Линч решил включить его в актерский состав. Сильва пытался прокрасться в дверь и нечаянно отразился в зеркале в следующей сцене с Грейс Забриски, когда одурманенной лекарствами Саре является видение и она резко выпрямляется на диване. Линч решил оставить его в финальном кадре пилота, так что нечеткое отражение Сильвы на долю секунды показывается в зеркале напротив кричащей Сары.

Идея Красная комнаты пришла к Линчу, когда он ломал голову над тем, как закончить пилот, который, согласно контракту, должен был представлять собой самостоятельный фильм для европейского рынка домашнего видео. Жарким днем Линч выходил со студии звукозаписи в Лос-Анджелесе, где он монтировал пилот; он положил руки на крышу машины «и — раз! — появилась Красная комната», — писал он в «Поймать большую рыбу», вся, с красными портьерами, мраморными статуями, черно-белым зигзагообразным полом (напоминающим вестибюль дома Генри в «Голове-ластике») и с таинственными обитателями, среди которых был и говорящий задом наперед карлик. Европейская версия заканчивается в Красной комнате, и убийцей в ней оказывается БОБ, не связанный с Лиландом. Появившись как *deus ex machina*, Красная комната постепенно становилась все важнее. Линч ввел ее в третьей серии сериала, которую снимал сам, в качестве загадочного сна, где состарившийся агент Купер знакомится с Лорой. Это была как раз та серия, из которой стало ясно, что в «Твин Пиксе» не скоро выяснится, кто виноват. Купер читает лекцию об истории Тибета и положении тибетского народа и, используя дедуктивный метод «координации ума и тела», бросает камни в бутылки, чтобы сузить список подозреваемых. Проснувшись после сна о Красной комнате, он звонит шерифу Трумэну, чтобы сообщить, что знает, кто убил Лору. К следующему утру (и началу следующего эпизода) он это забывает.

Наивный Джеффри из «Синего бархата» был в большей степени проницательным и соглядатаем, чем детективом; многие из более поздних фильмов Линча — структурные головоломки, которые заставляют зрителя играть в детектива. «Твин Пикс» остается, возможно, единственным из его фильмов, который подходит под определение детективного произведения, жанра,

более или менее придуманного Эдгаром Алланом По в «Убийствах на улице Морг». В какой-то мере Купер вписывается в старинную традицию эксцентричных детективов, с шерифом Труманом в роли простодушного помощника. Но «Твин Пикс» чаще нарушает правила жанра, чем следует им. Группа британских писателей, среди которых был Г. К. Честертон, основала в 1930-х годах Детективный клуб; один из его членов, Рональд Нокс, тоже католический священник, придумал для группы «десять заповедей детективной прозы». Список был отчасти шуточным, но удивительно, как много заветов месье Нокса «Твин Пикс» напрямую попирает: Нокс запрещает «сверхъестественные и аномальные силы», тайные ходы, использование интуиции и наличие близнецов и двойников. Подход создателей «Твин Пикса» ближе к прозе Хорхе Луиса Борхеса, еще одного последователя По, который адаптировал детектив к модернизму и говорил, что «раскрытие тайны всегда менее впечатляюще, чем сама тайна». Для Линча, который впоследствии говорил, что планировал раскрыть личность убийцы Лоры только в самом конце сериала, основная прелесть жанра детектива заключается в развитии действия; само наличие тайны предполагает новые пределы возможного, новый взгляд на мир.

Преобладавший медиадискурс, даже в скетче «Субботним вечером в прямом эфире», где Маклахлан в образе Купера упрямо игнорирует очевидные улики, указывающие на убийцу, гласил, что «Твин Пикс» играет на чувствах зрителей. Занервничавшие руководители канала Эй-би-си назначили несколько встреч с Линчем и Фростом и вытребовали у них заверения в том, что убийство будет скоро раскрыто. С большой помпой канал разместил рекламу в газете перед седьмой серией второго сезона: «Наконец. В субботу, 10 ноября. Узнайте, кто убил Лору Палмер. Правда». Линч и Фрост практически никому не рассказывали о том, что убийца — Лиланд, если это не было абсолютно необходимо. Актер Рэй Уайз узнал об этом непосредственно перед тем, как получил сценарий серии, которую снимал Линч. В одном из самых шокирующе жестоких убийств, когда-либо показанных на сетевом телевидении, Лиланд, одержимый злобным БОБом, всаживает Мэдди головой в картину в гостиной. Чтобы минимизировать возможность утечки информации, была снята альтернативная версия этой сцены с Ричардом Беймером, где убийство совершает Бенджамин Хорн.

Серии, следующие за откровением, в основном были заполнены разнородными сюжетами, в которых появлялись инопланетяне (возможно, это была ниточка, оставшаяся от

«Лемурианцев»), театрализованные инсценировки эпизодов Гражданской войны и еще не снявшийся в «Секретных материалах» Дэвид Духовны в роли сменившего пол агента ФБР. Кайл Маклахлан, тогда встречавшийся с Ларой Флинн Бойл, отклонил подсюжет, в котором агент Купер вступал в романтические отношения со знойной Одри в исполнении Шерилин Фенн. В большей части второго сезона Фрост и Линч были задействованы лишь частично. Фрост работал над своим кинодебютом, «Сторивиллем», южно-готическим триллером с Джеймсом Спейдером в главной роли. Линч снимал свой необычный эксперимент с южной готикой, пятый полнометражный фильм «Дикие сердца», осенью 1989 года и во время работы над вторым сезоном был занят его выпуском, а также своей выставкой в Музее современного искусства в Токио.

Совершив то, что многие расценили как попытку покончить с сериалом, в начале второго сезона канал переместил «Твин Пикс» на телевизионный пустырь субботнего вечера. Рейтинги продолжали падать, и в феврале 1991 года канал решил приостановить показ, что разгневало убежденных фанатов, создавших группу под названием «Коалиция противников убийства Пикса» и развернувших кампанию в письмах. Линч появился на «Позднем шоу с Дэвидом Леттерманом», чтобы опротестовать перенос на субботу, объяснил, что фанаты «Пикса» — «люди тусовые», и предложил зрителям писать письма Бобу Игеру, главе отдела развлекательных программ Эй-би-си, с просьбой продолжить трансляцию сериала. Руководство Эй-би-си получило больше десяти тысяч писем и через несколько недель согласилось на то, чтобы Линч и Фрост закончили сезон сериала в четверговом сегменте, но его судьба к тому времени была решена.

Линч вернулся на съемочную площадку «Твин Пикса» в марте 1991 года, чтобы снять финальную серию сезона, понимая, что, скорее всего, она будет последней. Перспектива окончания не склонила Линча к тому, чтобы закругиться, наоборот, он решил оставить финал еще более открытым. Фрост работал над текстом с главными сценаристами шоу, Робертом Энгельсом и Харли Пейтоном, но Линч сильно все переписал и даже импровизировал на съемках. Для начала он вернул весь клан Палмеров и Даму с поленом. Сцена в забегаловке из пилотной серии воспроизводится слово в слово в тревожном дежавю. В Черном вигваме, о котором много говорилось в предыдущих сериях как о некоем чистилище мира духов, как выясняется, и находится линчевская Красная комната. Почти половину серии (до сих пор, наверное, одного из самых сумасшедших и пугающих часов на

телевидении всех времен) Купер ходит по зашторенным уголкам Красной комнаты/Черного вигвама, где мерцает свет, все говорят задом-наперед, кофе становится вязким как деготь, а время, похоже, замерло. Он встречается со сверхъестественными силами сериала, БОБом и Человеком не отсюда, а также с «версиями» Лоры и Лиланда с глазами, как у вурдалаков, и своим собственным злым двойником. Два Купера бегут друг за другом по вигваму, но наружу выходит только один. «Твин Пикс» заканчивается сценой, в которой Купер, вернувшись в комнату отеля, бьется головой о зеркало ванной комнате и маниакально смеется при виде БОБа в отражении в разбитом стекле. Линч заканчивает сериал, возвращая его в русло своих obsessions, стирая часы причудливых странностей резким, леденящим поворотом ко внутренней тьме.

За время, прошедшее между созданием «Синего бархата» и «Твин Пикса», Линч стал авторитетной публичной фигурой — неожиданный поворот событий для режиссера, когда-то связанного с кругом авторов полуночного кино, а затем с одним из самых грандиозных провалов в истории Голливуда. Роман с актрисой и супермоделью автоматически сделал его интересным прессе. Голливудские фотографии увековечили его отношения с Изабеллой Росселлини в позах, которые с неизбежностью выглядят линчевскими. На одном одновременно нежном и тревожном портрете пары, снятом Хельмутом Ньютоном, у Росселлини закрыты глаза, а лицо обращено вверх под углом; Линч с его фирменным чубом и полускрытым лицом держит на шее возлюбленной руку, готовый то ли приглубить ее, то ли сделать что-то зловещее. На более игривом снимке Энни Лейбовиц, которая помогла закрепить за Линчем статус самого любимого Америкой чудаковатого гения той эпохи, Росселлини в платье с опущенной лямкой одной рукой обнимает Линча, одетого в черную водолазку, горло которой почти полностью закрывает его лицо.

Те пять лет, что Росселлини и Линч были вместе, они жили на разных концах страны. «Я не знаю, чем он занимается в Лос-Анджелесе», — говорила она репортеру «Вэнити Фэйр» в 1987 году, через год после начала их отношений. Но Линч часто приезжал к ней на Манхэттен и в ее загородный дом на Лонг-Айленде, в курортном местечке Беллпорт. Невозмутимая телегеничная Росселлини способствовала созданию имиджа Линча, обсуждая с журналистами их совместную работу. Она журила его за молчаливость во время парных интервью («Дэвид, ты сейчас слишком загадочный»), называла его «умиротворенным, спокойным, очень милым человеком», а также рассказала, что он истерически смеялся на протяжении всей жестокой сцены секса Фрэнка с Дороти в «Синем бархате»: «Дэвид одержим одержимостью. Она кажется ему невыносимо смешной». Давая одно из самых точных описаний Линча, она отзывалась о нем как о «человеке, который живет довольно простой жизнью, так, чтобы не приходилось о ней думать лишний раз, — чтобы можно было просто сидеть и следовать за своими видениями». Линч порвал с Росселлини в 1991 году, оставив ее «с разбитым вдребезги сердцем», как она пишет в мемуарах 1997 года

«Немного обо мне». В этой книге она говорит о нем с любовью, но также подкрепляет его образ отрешенного гения: «По остекленению, которое часто находило на его глаза, я всегда понимала, что он меня не слушает. Я подозреваю, что он пребывает в других измерениях».

Очерки о Линче со времен «Твин Пикса» сосредоточены на комплексах и странностях. Майкл Онткин, игравший в сериале роль шерифа, рассказывал «Роллинг Стоун», как однажды, как раз когда они собирались включить камеру, Линч залез в карман и вынул оттуда «ухо из „Синего бархата“». Линч поправил журналиста: это было другое ухо. Ему его кто-то прислал, «и так вышло, что оно оказалось у меня в кармане». Другая многократно повторенная история гласит, что у Линча на столе хранится заформалиненная матка. Это, как выяснилось, подарок от Раффаэллы Де Лаурентис: ей сделали операцию по удалению матки, и она решила, что Линч оценит такой подарок. (Двадцать лет он все еще отвечал на вопросы про матку: «Она никогда не стояла у меня на столе, — говорит он в 2007 году. — Она где-то в доме».)

Если журналисты не сосредотачивались на предполагаемой странности Линча, то обращались к его странной нормальности. Как будто переняв его собственный метод, они простукивали фасад кротости в надежде найти извращенную изнанку. Типичный нарратив выглядел так: Линч — человек привычки, наслаждающийся простыми радостями жизни, хотя привычки его настолько обсессивны, что граничат с патологией. Он рассказал Джею Лино на шоу «Сегодня вечером», что семь лет подряд пил шоколадный молочный коктейль в серебряном бокале каждый день в 2:30 пополудни в кафе «Бобс биг бой» в Лос-Анджелесе. Он также сообщил, что часто ел каждый день одно и то же (на тот момент это был сэндвич с тунцом), пока ему не надоедало и он не переключался на что-то новое. (В конце 2001 года, когда другой журналист решил справиться о его диете, он перешел на «салат, пропущенный через „Куизинарт“,^[29] так что вкус у всего одинаковый».) Но готовить дома строго запрещалось: «Запах еды, — когда у тебя стоят картины или даже записи, — этот запах впитывается во все мои работы. Так что я ем еду, для приготовления которой не нужно включать плиту». Его дом на Голливудских холмах выглядел по-спартански, практически пустым. Это было до того, как он стал делать свои столы, стулья и лампы; так как он редко находил мебель, которая ему нравилась, он оставил дом немеблированным: «Мне нравится ощущение настоящего, ничем не занятого пространства. Я в восторге от того, как живут японцы».

«Синий бархат» должен был дать Линчу новые возможности, но проект за проектом разваливался — во многом из-за финансовых неурядиц его прежнего покровителя, Дино Де Лаурентиса. Но он находил чем заняться в других сферах. Благодаря Росселлини он познакомился с Лео Кастелли, на тот момент самым влиятельным арт-дилером в стране. Кастелли впечатлили картины Линча. «Он знает, что делает, — сказал он „Вэнити Фэйр“ и добавил: — Хотелось бы знать, как он до этого дошел; не из головы же Зевса он родился». В феврале 1989 года, к ужасу нью-йоркского арт-истеблишмента, Кастелли удостоил Линча персональной выставки в своей галерее в Сохо («Пришла эпоха дилетантов», — язвил один обозреватель, сетуя на «вымученную наивность» картин). Примерно за год до того, как «Твин Пикс» появится на экранах, Линч сыграл вместе с Росселлини в инди-драме «Зелли и я» Тины Ратборн, которая в будущем снимет несколько эпизодов «Твин Пикса»; он снял несколько атмосферных рекламных роликов духов «Келвин Кляйн Обсешн», продолжал еженедельно рисовать комикс «Самая злая собака на свете» для «Эл-Эй ридер»; еще поставил авангардный мюзикл «Индустриальная симфония № 1» в Бруклинской академии музыки, где были карлик, пилящий дрова, летающие куклы, обилие дыма и тумана, музыка Анджело Бадаламенти из «Твин Пикса», журчащая в устах Джули Круз, поющей из багажника автомобиля, и проекции сцен с Лорой Дерн и Николасом Кейджем из только что снятого фильма «Дикие сердцем».

«Голова-ластик» и «Синий бархат» оформились благодаря долгому инкубационному периоду; символично, что «Дикие сердцем» появился практически в мгновение ока. Роуд-муви — жанр, созданный для скорости. Линч прочел роман-первоисточник писателя с Залива^[30] Барри Гиффорда, когда он еще находился на стадии верстки. Монти Монтгомери, один из продюсеров «Твин Пикса» (он сыграет ковбоя в «Малхолланд Драйве») принес книгу Линчу, потому что хотел сам снять по ней фильм, а Линча сделать исполнительным продюсером. Но когда Линчу запал в душу гиффордовский нуар в безумной атмосфере южной готики, Монтгомери уступил ему режиссерское кресло, согласившись на роль продюсера. Линч написал сценарий ровно за шесть дней. Производство фильма началось в августе 1989 года, через два месяца после того, как было обеспечено финансирование, а закончен он был через девять месяцев, всего за несколько дней до начала Каннского кинофестиваля; Линч вылетел во Францию с пленкой под сиденьем.

В книге Гиффорда, выросшей в семитомную сагу, в которой описываются шесть десятилетий из жизни Сэйлора Рипли и Лулы Пэйс Форчун, пара, как уже случалось с несметным числом любовников вне закона, ударяется в бег от правосудия и властной матери Лулы, Мариетты. «Весь этот мир — дикий сердцем, да к тому же с придурью», — заявляет Лула еще в начале их полной событий одиссеи с резкими поворотами и отступлениями, которых более чем достаточно, чтобы подтвердить ее тезис. Адаптировать для кино «Дюну» с ее километрами сюжета, который нужно было резюмировать, было для Линча карой небесной. Но живая, образная проза и свободная подача сюжета у Гиффорда прекрасно сочетались с его интересами и умениями. Его привлекали перемены настроения и адская смесь жанров, а сам он решил подчеркнуть контрасты книги: «Я просто сделал яркие моменты немножко ярче, а мрачные штуки немножко мрачнее», — сказал он журналу «Премьер».

Он оставил многие цитаты из Гиффорда, но сочинил предыстории, искажил некоторых персонажей (Мариетта становится настоящим монстром, ведьмой), вплел в повествование мутный сюжет с преступным синдикатом и пристегнул хеппи-энд (с разрешения Гиффорда; писатель заверил Линча, что Сейлор и Лула в свое время снова будут вместе). Самые неприятные и жестокие сцены: убийство, которое Сейлор совершает голыми руками и за которое его сажают в тюрьму, смерть одного из персонажей во время некоего ритуала вуду, вербальное изнасилование Лулы негодяем Бобби Перу, — либо опущены в книгу, либо вообще выдуманы Линчем. Гиффорд сравнивал своих влюбленных с Ромео и Джульеттой, но Линч наложил на их историю свою собственную мифологию, позаимствованную у икон поп-культуры его молодости. Рекламный слоган фильма идеально все суммирует: «Элвис и Мэрилин по пути в Страну Оз».

«Дикие сердцем» с добрыми и злыми ведьмами и отсылками к Тотошке и Дороге из желтого кирпича — это явный оммаж любимому фильму Линча, «Волшебнику страны Оз», «роуд-муви» до возникновения этого термина. Этот насквозь американский жанр тесно связан с ростом автопрома, ведь он сформировался в нуарах и детективных фильмах послевоенной эпохи, а расцвета достиг после создания системы федеральных автомагистралей и последовавшего роста числа автовладельцев в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Определившие его фильмы, «Беспечный ездки» Денниса Хоппера и «Двухполосное шоссе» Монте Хеллмана — плоды контркультуры и ее же пережиток. По мере развития

жанра (а «Дикие сердцем» стал частью эпохи, когда американское кино было одержимо жадной странствий, что видно по таким разным фильмам, как «Более странно, чем в раю», «Воспитание Аризоны», «Мой личный штат Айдахо» и «Тельма и Луиза») этот роман с дорогой оставался неоднозначным. Полоска асфальта, тянущаяся к точке схода на горизонте, может означать все что угодно: свободу, одиночество, одержимость, потерянность, судьбу.

Для Линча, который в своих фильмах часто возвращается к гипнотическому образу желтой разделительной полосы, дорога, как он говорил Родли, представляет собой «движение навстречу неизвестному». Роуд-муви также часто изображает «американскую глухомань», выселки общества и проселочные дороги цивилизации. Лула (Лора Дерн) и Сейлор (Николас Кейдж) из «Диких сердцем» отправляются в путешествие из Кейп-Фира в Северной Каролине на «Форде Тандерберд» в неперенную страну Оз — Калифорнию, но в конце концов застревают в техасской дыре Биг Тьюна. (Их путь, начинающийся недалеко от места, где снимался «Синий бархат», повторяет траекторию самого Линча и ее творческий итог — переход к фильмам, действие которых происходит в Лос-Анджелесе.) По дороге откуда-то или куда-то, определенные отправной точкой или местом назначения, главные герои роуд-муви всегда что-то находят, будь это то, что они искали, или нет: ощущение своего «я» или идею Америки. Линч считает, что роман Гиффорда запечатлел настроение страны, время, когда «безумие витало в воздухе». Качаясь от одной жестокой сцены к другой, фильм магнитом притягивает весь этот воздух «безумия», примерно как радио в машине, раздражающее Лулу, которая крутит и крутит колесико, а слышит только дурные новости.

Если «Синий бархат» — это снятый под полным контролем сознания фильм о ряде неуправляемых влечений, то «Дикие сердцем» — это ничем не ограниченная работа подсознания. Наверное, не случайно он был снят в тот короткий период в карьере Линча, на пике повального увлечения «Твин Пиксом», когда он действительно мог делать все что хотел. Есть ощущение, что «Дикие сердцем» был с самого начала задуман как прямая противоположность «Синему бархату». Нервный и рассеянный в пространстве, в отличие от своего замкнутого и клаустрофобического предшественника, он начинается с крупного плана зажженной спички и постоянно находится на грани взрыва. Если секс в «Синем бархате» (и в большинстве фильмов Линча, если уж на то пошло) овеян чувством вины и ужаса, то «Дикие сердцем» — на данный момент самый романтический фильм

Линча, не считая «Малхолланд Драйва», настолько близко, насколько возможно, подходящий к прославлению энергии либидо.

Из-за ее героини в «Синем бархате» Лору Дерн стали все время снимать в ролях хороших девочек, и Линчу понадобились вера и воображение, чтобы дать ей сыграть растягивающую слова, дерганую, все время возбужденную и напряженную Лулу. «Он говорит о жвачке или о сигаретах, и я уже знаю, что делать», — сказала Дерн репортеру «Премьер», когда тот присутствовал на съемках. (Дерн и Кейдж стали парой в реальной жизни; то же произошло с ней и Маклахланом после «Синего бархата».) Линч также пригласил на роль Мариетты мать Дерн, Дайан Ладд. Остальные второстепенные роли — это по большей части камео-фильм, состоящий из эпизодов до такой степени, что почти распадается на части, прокручивает перед Лулой и Сейлором карусель зловещих мультфильмных персонажей, роли которых исполняют Изабелла Росселлини в белом парике, Уиллем Дефо, Криспин Гловер, Грейс Забриски и Гарри Дин Стэнтон.

«Дикое сердце» — первая полноценная комедия Линча, но, несмотря на превалирующий тон агрессивного абсурда, в ней также есть некоторые из самых душераздирающих сцен в его творчестве. В самой известной из них Бобби Перу, сыгранный Дефо, приходит в номер мотеля к Луле и видит свидетельство токсикоза в виде рвоты на ковре. Линчевская синестезия обычно сочетает визуальные образы со звуковыми; здесь он подключает обоняние. После реплики о запахе ее лежалой рвоты, с крупного плана которой начинается сцена, Бобби притягивает к себе Лулу и, обнажая гнилые зубы, требует: «Скажи „трахни меня“». Он повторяет свою грязную мантру, пока, наконец, отвращение Лулы не переходит в возбуждение и она этого не делает; тогда он отступает на шаг: «Когда-нибудь и трахну, детка». Эта сцена оставляет зрителей с таким ощущением, словно их сделали причастными, даже использовали, как Лулу, ведь мы стали свидетелями вербального изнасилования, которое не стало менее реальным от того, что было фантазией, закончившейся в тот момент, когда появилась возможность ее реализации. Почти все фильмы Линча — это поиск именно таких линий разлома, которые особенно четко обозначатся в его последующих фильмах, «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйв», которые очевидным образом балансируют между разными реальностями.

В более ранней сцене, мягче по тональности, но не менее тяжелой, Сэйлор и Лула едут ночью по пустыне и проезжают место страшной аварии. Они останавливаются и находят одинокую окровавленную выжившую женщину, которую играет

Шерилин Фенн из «Твин Пикса», неуверенно бродящую среди кровавого кошмара в поисках кошелька, хотя жизнь вытекает из нее через дыру в голове. Она — очередное таинственное линчевское существо, почти мертвое, но не сознающее этого. Фред Элмс, работавший оператором на фильме, вспоминает, что эту сцену было особенно трудно снимать из-за почти полной темноты, на которой настаивал Линч. Сначала им нужно было найти длинный пустой отрезок дороги в Южной Калифорнии, где не было бы никакой подсветки (в итоге они снимали эту сцену под Бейкерсфилдом и по несколько минут ждали каждый раз, когда вдалеке появлялись фары). К тому же сцену снимали ручной камерой, которую нужно было перемещать по почти полностью темному пространству. «Я очень нервничал по поводу того, проявится ли на пленке хоть какое-то изображение, — говорил Элмс. — Но Дэвид черпает силы в незнании, что получится».

На всех тестовых просмотрах «Диких сердцем» люди массово покидали зал, что заставило Линча несколько убавить жестокость; сцена, в которой героя Стэнтона Джонни Фаррагута пытаются и убивают, в оригинальной версии была длиннее. «Есть волшебная черта, и если ты ее переходишь, у тебя начинаются большие проблемы, — говорил он „Вэрайети“. — Количество жестокости пересекло эту черту и все портило». Премьера фильма состоялась на самом пике славы Линча, на середине первого сезона «Твин Пикса» (в американском павильоне Канн устраивались вечеринки-просмотры сериала). Мнения о «Диких сердцем» логичным образом разделились. «Будучи скаутом-орлом в Мизуле, штат Монтана, вы сами сталкивались с такими жестокими картинами насилия?» — спросили Линча на пресс-конференции. Он с улыбкой ответил: «Да и похуже бывало». Когда жюри под председательством Бернардо Бертолуччи присудило фильму Золотую пальмовую ветвь, возгласы неодобрения почти заглушили аплодисменты. «Это настоящая сбывшаяся мечта», — сказал Линч, принимая награду.

Настолько переполненный излишествами фильм, как «Дикие сердцем», в некотором смысле напрашивается на то, чтобы ему сделали нагоняй. После летней премьеры многие критики поспешили отметить, что фирменные детали у Линча стали заезженным коньком. Кто-то опубликовал ревизионистские оценки его творчества, обнаружив эти черты во всем его творчестве; кто-то заклеил его как художника, слишком заикливающегося на самокопание, что симптоматично для чумы постмодернистской иронии. К тому времени, как Линч появился на обложке «Тайм» за сентябрь 1990 года, как раз когда стартовал

второй сезон «Твин Пикса», ему грозило чрезмерное внимание; это уже была история не столько о помазании нового культурного героя, сколько о начале обратной реакции: «Чудаковатый аутсайдер скоро станет брендом».

После бессвязных блужданий второго сезона «Твин Пикса», сделанного в основном без участия Линча, хотя и с сохранением его духа, понятие «линчевский» стало казаться в меньшей степени какой-то эстетикой невыразимого, нежели набором экстравагантных черт, которые можно копировать или пародировать. Считалось, что и сам Линч в «Диких сердцах» «косит под Линча». Той осенью журнал «Спай» включил в свой словарь актуальных голливудских словечек понятие «линчеподобный»: «Каждый раз, когда появляется что-то бессмысленное или беспричинно странное, большие люди на киностудиях тем не менее дают проекту зеленый свет, потому что он „линчеподобен“». Отчасти можно считать мерилом того, как быстро Линч вышел из моды, тот факт, что журнал «Нэшнл ревью», рупор новых правых, в котором «Синий бархат» приравнивался к порнографии, в октябре того года напечатал восторженную статью о режиссере. Анализируя последние работы Линча, колумнист Джозеф Собран, называющий себя палеоконсерватором, восхитился тем, что «кто-то наконец заметил» странность американской жизни. «Кто-то, у кого есть камера, воображение и остроумие, которые дают возможность запечатлеть специфически американские проявления странности, не делаясь антиамериканцем в своем к этому отношении, — пишет Собран. — Он возьмет на себя роль наблюдателя».

Но худшее было еще впереди. До точки он дойдет с новым проектом, фильмом-спин-оффом «Твин Пикса» под названием «Огонь, иди за мной». Еще не посмотрев кино, многие противники Линча списали его со счетов как неблагоприятный заработок, попытку выдоить из феномена всю прибыль до последней капли. Впрочем, мало что в этом предприятии кажется продуманным с точки зрения бизнеса: последнюю серию «Твин Пикса» посмотрели всего шесть миллионов зрителей, меньше одной пятой от изначальной аудитории, и более выгодно коммерчески было бы снять такой фильм по «Твин Пиксу», который дал бы ключи к некоторым из неразрешенных загадок или продолжил бы какие-то незаконченные истории из концовки с ее клиффхэнгерами. Но «Огонь, иди за мной» — это приквел, нырок в черное сердце и определяющую травму сериала, рассказывающий о событиях последней недели короткой жизни Лоры Палмер — иными словами, фильм, который обязан

закончиться жестоким убийством главной героини.

«Так вышло, что я был влюблен в мир „Твин Пикса“ и в героев, которые в нем жили, — сказал Линч на пресс-конференции после премьеры фильма в Каннах в мае 1992 года. — Я хотел вернуться в этот мир, во время, предшествующее началу сериала, и увидеть то, о чем мы раньше только слышали». Потом он определил фильм как акт реанимации: «Я был влюблен в героиню Лоры Палмер и в ее противоречия: сияющую на поверхности и умирающую внутри. Я хотел посмотреть, как она живет, двигается и разговаривает».

Это деяние чернокнижника соответствует темпоральной логике «Твин Пикса». Хотя он и подчиняется движущемуся вперед времени сериального формата, он всегда тяготеет к прошлому, открывая секрет за секретом (кто убил Лору Палмер? Кем была Лора Палмер?) или оплакивая невозможность вернуть утраченную невинность. Лора уже была косвенно воскрешена в сериале — в качестве ее двойника Мэдлин, которую тоже сыграла Шерил Ли, и в коротком эпизоде, когда Донна, унаследовав очки Лоры, ненадолго превращается в плохую девочку, — а также на бумаге в «Тайном дневнике Лоры Палмер», самом интригующем и душераздирающем дополнении, которое породил «Твин Пикс» на пике популярности.

Написанный в идеальном эдипальном контексте дочерью Линча, двадцатидвухлетней Дженнифер, «Тайный дневник Лоры Палмер» вышел в сентябре 1990 года, между первым и вторым сезонами «Твин Пикса», и добрался до четвертого места в списке бестселлеров «Нью-Йорк таймс». Он охватывает период длиной почти в шесть лет, со дня, когда Лоре исполняется двенадцать (дневник — это подарок на день рождения), и до нескольких дней до ее смерти (ее первый дневник находят в начале сериала, а второй — тайный — был отдан на хранение агорафобу Говарду и обнаруживается во втором сезоне). Эта книга, названная в рецензии в «Нью-Йорк таймс» «болезненной вариацией „Дневника Анны Франк“», полна непреодолимых желаний и подростковой растерянности. Дневник Лоры включает подробности ее первых месячных и первых сексуальных порывов: эротический сон, в котором в нее входит юноша и становится ее будущим ребенком, возможно, взят из «Головы-ластика». Мы узнаем о ее любимой еде (в том числе о молочной кукурузной каше, которая получит особый смысл в сериале) и читаем о потерянных домашних животных (когда-то у нее был пони, что объясняет видение в гостинице у Палмеров). Но с самого начала, с приписки ко второй записи, в девчачий тон закрадывается тревога: «Надеюсь, сегодня БОБ не придет».

«Мне уже давно надо было забыть об этом», — пишет тринадцатилетняя Лора. Вскоре она рассказывает о своем пристрастии к тяжелым наркотикам и жесткому сексу и вспоминает оргии в лесу. Список людей, с которыми она переспала, к ее пятнадцати годам насчитывает больше сорока имен. «Я — кокаиновая наркоманка, проститутка, которая трахает подчиненных своего отца, не говоря о половине всего гребаного города», — пишет она в шестнадцать. Постоянно упоминается БОБ, инкуб, который насилует и дразнит ее, чей голос лезет ей в голову и на страницы ее дневника. Тот факт, что БОБ — никто иной, как ее отец Лиланд, скрыт на самом видном месте. Ближе к концу, за несколько месяцев до того, как БОБ зарежет ее в вагоне поезда, Лора пишет: «В эти дни я думаю о смерти как о товарище, с которым мне не терпится встретиться».

В 2012 году Дженнифер Линч рассказала журналу «Вайс», что, когда ей было двенадцать лет, она поделилась с папой фантазией о том, чтобы найти «дневник другой девочки», чтобы получить возможность сравнить свои чувства с чьими-то еще и «узнать, боится ли она того же, чего боюсь я, в восторге ли от того же, что и я, или же понять, что я странная или не похожа на нее». Дэвид вспомнил об этом, когда работал над «Твин Пиксом», и предложил ей написать дневник Лоры, основываясь на никому не известной информации, которую они с Марком Фростом ей предоставили (включая личность убийцы). В интервью времен выхода книги Дженнифер описывала процесс ее написания как состояние одержимости духом. «Я действительно оказалась внутри другого человека, — говорила она. — Я так хорошо знала Лору, что это было похоже на автоматическое письмо».

Как и тайный дневник Лоры, «Огонь, иди за мной» не нужно было подчищать для телевидения, и фильм не избегает откровенных сцен в своем погружении в болезненное сознание девушки. Он был снят в рамках контракта на несколько фильмов с «Сиби 2000», продюсерской компанией, которую в 1990 году основал французский строительный магнат Франсис Буиг, предложивший Линчу относительно небольшой бюджет в 10 миллионов долларов, но при этом предоставивший ему полную творческую свободу. Фильм анонсировали летом 1991 года, через несколько недель после закрытия сериала, и сняли той же осенью.

Для зрителей, надеявшихся вновь погрузиться во вселенную Твин Пикса, начало фильма служит недвусмысленным объявлением о намерениях. Мерцающее синее поле оказывается, когда камера отъезжает, статикой на телеэкране, который тут же разбивают на кусочки тупым предметом. Первый, кого мы видим в профиль, в хичкоковской позе, — это сам Линч, снова в роли

шефа бюро расследований Гордона Коула, раздающий приказы в офисе ФБР. «Огонь, иди за мной» начинается с расследования убийства Терезы Бэнкс, убитой за год до Лоры и при схожих обстоятельствах. Но если расследование Дэйла Купера открыло бесконечно расширяющуюся мифологию и уютный мир простых радостей, то «Огонь, иди за мной» оказывается в контексте зловещего нагромождения тупиков и таинственных знаков. В отличие от Купера, Честер Дезмонд (Крис Айзек), агент ФБР, назначенный расследовать дело, — это задумчивый, тревожный тип, а город, в котором жила Тереза, Дир Медоу — зеркальное отражение Твин Пикса, край недружелюбных кретинов и прогорклого кофе. Последнее известное местопребывание Терезы — это парк трейлеров Фэт Траут, совершеннейшая дыра. «Я уже побывал кое-где, теперь хочу остаться там, где я сейчас», — говорит ФБР ошалевший менеджер Карл (Гарри Дин Стэнтон) без всякого повода (если, конечно, он не пытается предупредить агентов — и нас — о трещинах, которые скоро появятся в истории).

Начальные сцены фильма, наполненные отвлекающими маневрами и уловками, как будто одновременно пародируют дедуктивные методы, к которым мы уже привыкли в «Твин Пиксе», и тот скрупулезный анализ, который обожают фанаты, прочесывающие сериал в поисках условных знаков. То, что, казалось бы, не требует объяснений, проговаривается вслух («М. О. — *modus operandi*!» — орет Коул). Простая информация передается с помощью сложной шифровки. Коул отправляет Дезмонда на летное поле, где Лил, женщина в красном парике, с сощуренными глазами и прикрепленной к красному платью голубой розой, оказывается перед желтым самолетом и исполняет пантомиму, а Линч поднимает к своему лицу четыре пальца. Дезмонд интерпретирует танец для своего растерявшегося партнера Стэнли (Кифер Сазерленд): надвигаются неприятности (кислое лицо Лил) с местными властями (мигающие глаза), которые что-то скрывают (рука в кармане), и в деле замешаны наркотики (платье сшито на заказ); голубую розу он при этом объяснить не может.

Линч всегда был одержим дуализмом, но «Огонь, иди за мной» — первый его фильм с раздваивающимся сюжетом; в будущем он использует ту же структуру в «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйве». Первый акт начинает ломаться под собственной тяжестью в тот момент, когда Дезмонд в окружении грозно гудящих телефонных столбов наклоняется в поисках закатившегося под грузовик кольца Терезы, а после отточия в виде черного экрана пропадает из фильма. Тем временем в

филадельфийском офисе ФБР бушуют временно-пространственные аномалии. Купер видит себя на мониторе видеонаблюдения там, где он никак не мог в тот момент находиться. Из лифта выходит Дэвид Боуи, которого приветствуют как давно пропавшего агента Филипа Джеффриса. Когда он начинает по-южному растягивать слова («Я не буду говорить о Джуди», — заявляет он), картинка дает сбой, и мы неожиданно оказываемся среди существ из мира сверхъестественного (БОБа, Человека не отсюда, Однорукого), «над магазином». Человек не отсюда, разглядывающий тарелку кукурузной каши, называет ее «гармонбозией» — неологизмом, переведенным субтитром как «боль и страдания». «Мы живем внутри сна», — говорит кто-то. Кто-то другой произносит: «Электричество». Когда мы возвращаемся в Филадельфию, Джеффриса нет, если он вообще был.

После этой непонятной магнитной бури, примерно через полчаса после начала фильма, мы, наконец, добираемся до знакомой среды Твин Пикса, но все равно остается ощущение дезориентированности. Главная музыкальная тема звучит немного иначе: аранжировка тоньше и грустнее. Донна, лучшая подруга Лоры, выглядит иначе — ее играет другая актриса (Мойра Келли заменила Лару Флинн Бойл, которая отказалась от участия в фильме). Камера сопровождает и преследует идущих по усаженным деревьями улицам девушек, отсылая к ракурсу преследователя из «Хэллоуина» Джона Карпентера и других слэшеров. Оператор Рон Гарсия, снявший пилотную серию «Твин Пикса», был приглашен и на «Огонь, иди за мной». В интервью журналу «Американ синематографер» он вспоминает, что погодные условия были неудачными для выдерживания цветовой палитры. Пилотную серию снимали в холодные февральские дни, когда все было серым и туманным, и Гарсия использовал фильтры, чтобы придать изображению теплоты; основная часть съемок фильма, которая началась в сентябре, происходила в солнечные дни, что подарило фильму приводящую в замешательство атмосферу ночного кошмара при свете дня.

Фильм дал Лоре, отсутствующему центру «Твин Пикса», возможность заполнить пустоту, и актриса Шерил Ли отвечает на этот вызов с поразительным неистовством, которое культуролог Грейл Маркус назвал «одной из самых бесшабашных актерских работ в истории кино». Фильмы Линча можно рассматривать как заряженные пространства, которые позволяют сосуществовать параллельным плоскостям, множественным личностям и буйно конфликтующим настроениям и эмоциям; так и Ли создает цельный образ существа из фантазма, который для каждого

являлся чем-то своим, колеблясь между жертвой и героиней, между бездушной женщиной-вамп и девочкой, попавшей в беду. БОБа притягивает ее невинность, поэтому она марает ее. Она играет с мальчиками, моля о помощи и при этом зная, что ее уже не спасти. «Огонь, иди за мной» вращается вокруг открытия Лоры, что БОБ — никто иной, как ее отец, — что, как намекает фильм, является циклической, повторяющейся травмой, тем, что она узнает и раз за разом заставляет себя забыть. Лора в фильме соответствует образу девушки из тайного дневника, который Ли читала, готовясь к роли, а вот Линч, возможно, не читал. В интервью фанатскому сайту 2013 года Дженнифер Линч сказала: «Если говорить начистоту, то я думаю, что отец не читал этот дневник — что одновременно неудивительно и немножко грустно».

После просмотра «Огонь, иди за мной» каннская публика была, по словам одного американского критика, «истощена и растеряна». На пресс-конференции Линч парировал один недоуменный вопрос за другим. Один журналист обвинил его в наличии пуританской жилки, другие спрашивали о насилии, изображении употребления наркотиков и садистской природе замысла. Линч, как обычно, был крайне сдержан: «Если бы мы не хотели никого расстраивать, то сделали бы фильм о шитье, хотя и это может быть опасным». Когда три месяца спустя состоялась мировая премьера фильма, отзывы по злобности превзошли отзывы на «Дюну». «Это не худший фильм всех времен, он просто таким кажется», — писал Винсент Канби в «Нью-Йорк таймс». «Это сто тридцать четыре минуты, которые производят симулированный эффект смерти мозга, — сказал журналисту Квентин Тарантино, никогда не скрывающий своих эмоций. — Дэвид Линч так глубоко застрял у себя в заднице, что я не желаю видеть ни одного нового фильма Дэвида Линча, пока не услышу что-нибудь новенькое». «Огонь, иди за мной» обернулся кассовым провалом, собрав меньше половины от своего бюджета в американском кинопрокате.

Коммерческим перспективам фильма не помогало и то, что его версия событий еще мрачнее сериальной. Открытие того обстоятельства, что Лиланд убил Лору, было ужасным, но оно более или менее объяснялось как история человека, одержимого демонами: БОБ заставил Лиланда это сделать. Когда шериф Труман сомневается в этом сверхъестественном объяснении, агент Купер отвечает: «Разве легче верить в существование человека, который насиловал и убил собственную дочь? Что, утешает?» «Огонь, иди за мной» склоняется к менее утешительному варианту. БОБ и его компания призраков то и

дело появляются в фильме, но обнаженный эмоциональный реализм семейных сцен оставляет открытой вероятность того, что БОБ — это проекция Лоры, защитный механизм от немислимой правды, а не злой дух, контролирующий ее отца. Этот элемент двусмысленности станет основным в последующих криминальных фильмах Линча, основой которых становится путаница с альтерэго и вопрос о том, где заканчивается один персонаж и начинается другой.

«Твин Пикс», рассказывающий об одной из самых известных мертвых девушек в поп-культуре, — главный аргумент в спорах о том, как Линч изображает женщин. После первого сезона журнал «Ms.» опубликовал эссе «Линчуя женщин» критика Дианы Хьюм Джордж, которая позиционировала себя как фанатку сериала, но тем не менее была против «доисторических» взглядов на вопросы пола. И публика, и создатели, пишет она, «заточили от изнасилованного, жестоко убитого и обезображенного тела несовершеннолетней девушки». Эдгар Аллан По верил, что «смерть прекрасной женщины — это, безусловно, одна из самых поэтичных тем на свете». Сериал «Твин Пикс», может, и согласен с этим соображением, но «Огонь, иди за мной» его отвергает. Ли в роли Лоры отчаянно жива. Некоторые порицали фильм как жестокую эксгумацию, воскрешение Лоры с целью снова ее убить, но идея Линча была в том, чтобы показать, как она жила и что испытала. Для Дэвида Фостера Уоллеса ее превращение из объекта в субъект было «самым идеологически важным шагом из всех, что линчевские фильмы когда-либо пытались сделать».

Линч всегда утверждал, что коммерческий провал и разгром критиками фильма «Огонь, иди за мной» мало для него значили. В отличие от «Дюны» этот фильм вышел именно таким, каким он его задумал. Время также пошло на пользу его репутации — мало фильмов были столь полноценно реабилитированы. Для Линча весь проект «Твин Пикс» стал лабораторией, в которой он отработывал идеи, определившие его будущие фильмы. Не будучи природным рассказчиком, здесь он экспериментировал с нарративными структурами и ограничениями, сражался с требованиями сквозного сюжета и расширяющейся мифологии. Он также продвинулся к более непосредственному выражению эмоций. Похоже, что время, которое Линч провел во вселенной Твин Пикса, позволило ему свести эту историю к первоэлементам. Остается именно то, что Человек не отсюда называет «гармонбозией»: боль и страдания.

Саморазрушение «Твин Пикса» и последовавшие один за другим провалы фильмов «Дикие сердцем» и «Огонь, иди за мной» обозначили конец краткой линчевской жизнеспособности в коммерческом кино. Выйдя из почета в индустрии, он также стал отчасти менее публичным. После расставания с Росселлини он начал встречаться с Мэри Суини, с которой начал работать на «Синем бархате», когда она была помощницей монтажера (впоследствии она продюсировала и монтировала многие его фильмы); в 1992 году у пары родился сын Райли. С профессиональной точки зрения после «Огонь, иди за мной», Линч «почувствовал, как надо мной сгустилась черная туча», и несколько лет она не уходила. Это было время фрустрации, наполненное несостоявшимися проектами и странными экспериментами, канувшими в Лету, но по прошествии времени становится очевидно, что это был также период обновления — фальстарты только помогли Линчу четче определить свои задачи и свое мироощущение.

«В прямом эфире», следующая работа Линча и Фроста после «Твин Пикса», появилась на экранах в июне 1992 года, через месяц после того, как «Огонь, иди за мной» освистали в Каннах. Ситком без закадрового смеха (редкость в то время) разворачивается на съемочной площадке «Шоу Лестера» — развлекательной передачи в прямом эфире корпорации «Зоблотник Бродкастинг» 1957 года. Канал Эй-би-си заказал семь серий этой «Студии 30» эпохи Эйзенхауэра, одной из немногих состоявшихся комедий Линча и единственному его проекту, апеллирующему к американской истории. Многие шутки обыгрывают несовершенство вербальной коммуникации (директор шоу говорит с непроходимым акцентом, который требует постоянного перевода) и бестолковость телеруководства (о которой Линч и Фрост к тому времени знали не понаслышке). Модус — низово-абсурдистский: ностальгическая саксофонная мелодия Бадаламенти прерывается громким выпуском газов. Эй-би-си закрыл шоу после трех эпизодов; пока что «В прямом эфире» выпустили на лазерном диске только в Японии. Последний эпизод, который на экран не попал, Линч написал совместно с Робертом Энгельсом, а режиссером стал Джек Фиск: в нем походя вспоминают Ман Рэя и Дюшана, а в последней сцене сюрреализм уже ничем не прикрывается. «Женщина без имени» в

черном обтягивающем костюме, обозначенная как «центральной битник», ведет актеров и съемочную группу в экзальтированном танце, который заканчивается необъяснимым кадром собаки в очках, играющей на бонго.

Линч совершил еще одну вылазку в мир телевидения на следующий год, сняв две из трех серий телевизионного альманаха Эйч-би-о «Комната в отеле», обе были написаны Барри Гиффордом. События самостоятельных серий происходят в 1969, 1992 и 1936 годах в номере 603 нью-йоркского отеля «Рэйлроуд». Каждая начинается с торжественного и непривычно многословного закадрового монолога Линча: «На протяжении тысячелетий пространство гостиничной комнаты существовало, но не было определено. Человечество захватило его, придало ему форму и зашло внутрь. И порой, оказываясь внутри, люди натывались на тайные имена истины». Критики растерзали фильм, его почти никто не заметил.

Он продолжал писать: законченный сценарий того периода — «Коровий сон», абсурдистский фарс о трех мужчинах, которые раньше были коровами (в соавторстве с Робертом Энгельсом), пополнил длинный список неснятых комедий Линча. Он думал о вольной экранизации «Превращения» Кафки, к которому давно подбирался: действие повести он хотел перенести в Америку времен Эйзенхауэра. Деньги на фильм так и не появились, и Линч занялся коммерческими проектами. Он создал промо для альбома Майкла Джексона *Dangerous* и снял рекламные ролики для «Алказельтцер Плюс», Карла Лагерфельда, духов Армани и японского кофе. Он время от времени делал мебель еще со времен академии изящных искусств, и в 1997 году выставил некоторые свои работы, включая Столик для эспresso, Столик из каминной доски и Столик со стальным корпусом, сделанные из мореной сосны и стали, на престижной ежегодной миланской выставке дизайна «Салоне дель мобиле»; эти столики были проданы через шведскую дизайнерскую фирму по полторы-две тысячи долларов за штуку.

В «Нью-Йорк таймс» вспомнили о Линче в мае 1995 года, отметив, что «как-то тихо в стране Дэвида Линча». «Я работал над разными штуками, — объяснил он. — Искал, во что бы влюбиться». Он также сосредоточился на своей карьере художника и выставлялся в Лос-Анджелесе и в Токио. Если фильмы Линча с годами приобрели усложненные полутона, переводя привычные категории искренности и иронии в новый эмоциональный регистр, то с его студийным творчеством произошло как раз обратное. Многие из его крупных полотен последних двух десятилетий вдохновлены сознательной

наивностью того, что французский художник Жан Дюбюффе окрестил «ар брют» («сырое искусство»): практикующие этот подход художники-самоучки якобы имеют более прямой доступ к собственному подсознанию. Многие из его картин, покрытых коркой пастозных текстур, а иногда написанных руками, изображают сцены жестокости, часто с пироманским или сексуальным сюжетом, на фоне первобытной грязи. Линч часто говорит, что ему хочется покусать свои картины, и даже самые ранние его полотна отличаются рельефной текстурой, в которую включены такие материалы, как окурки и лошадиные волосы. В начале 1990-х годов его творчество становится еще более агрессивно тактильным, из холста торчат неожиданные предметы вроде сетки-рабицы или куриной лапы.

Неистовство этих картин, как и «Диких сердцем» и «Огонь, иди за мной», возможно, является ключом к направлению мыслей Линча в начале последнего десятилетия века. В интервью Кристин Маккена в марте 1992 года он сказал: «Мы живем в такое время, когда можно на самом деле представить себе таких очень высоких злобных существ, бегающих по ночам, гоняющихся наперегонки». Через месяц в Лос-Анджелесе начались самые жестокие беспорядки в США с 1960-х годов в ответ на оправдание офицеров полиции, которых судили за избиение Родни Кинга, инцидент, снятый на видеокамеру. В этот же период Линч потерял ближайших соратников. Алан Сплет умер от рака в 1994 году. Джек Нэнс погиб в 1996-м, видимо, в результате черепно-мозговой травмы, полученной в драке у магазина донатов. Где-то здесь и проходит линия разлома, нечто, что сделало фильмы Линча ближе к логике бессознательного. «Синий бархат» и «Твин Пикс» — детективные истории, но с этого момента детективами будут зрители, а тайны, которые они увидят на экране, останутся нераскрытыми.

За пятилетний перерыв между «Огонь, иди за мной» и «Шоссе в никуда» 1997 года Линч снял всего один фильм. Он длится меньше минуты и снят на столетнюю камеру. Вернувшись к самому началу истории кино, он стал также и знаком, возвещающим о грядущем.

Столетие кинематографа в середине девяностых стало тревожным временем для искусства, который многие с самого начала считали обреченным на исчезновение. Луи Люмьер, вместе со своим братом Огюстом запатентовавший синематограф и устроивший первый публичный просмотр движущихся картинок в 1895 году, назвал кино «изобретением без будущего». Почти всю свою жизнь фильмы назывались умирающим медиумом,

находящимся в опасности сначала из-за звука, затем из-за телевидения, затем из-за видео, затем из-за цифровых технологий. Многие из его величайших реформаторов приговаривали его к смерти — от революционного мастера советского монтажа Дзиги Вертова, который в 1920-е годы объявил «смертный приговор» кино, которое было снято до него, обвиняя его в привнесении «иностраных элементов» из литературы и театра, до многообещающих юнцов французской и японской новой волны 1960-х, чьи бунтарские провокации явно носили характер отцеубийства.

Но объявления о конце света были 1990-х годов особенно настойчивыми ввиду грядущей смены столетий. Сьюзен Сонтаг, культуролог, в наибольшей степени ассоциирующаяся с модернистским авторским кино 1960-х, опубликовала эссе, оплакивающее кончину синефилии, ненасытной и всеядной любви к фильмам, которая питала людей ее поколения, находившихся в культурном поиске. Французский режиссер-визионер Крис Маркер, который когда-то назвал кино искусством XXI века, в 1990-е годы решил, что «у фильма не будет второго века». На наших глазах кино превращалось в нечто совершенно иное. Благодаря преобладанию иллюзий и анимации, созданных с помощью компьютерных технологий, привилегированный статус отношений кинокадра и реальности больше не действовал. Во всех аспектах, от производства до показа, цифровые технологии были нацелены на то, чтобы заменить аналоговые, а виртуальное должно было заменить материальное. Будущее кино предполагало будущее без пленки.

Как для оптимистов, так и для пессимистов столетний юбилей стал возможностью подвести итоги. Британский институт кино заказал серию документальных фильмов, в которых режиссеры, в том числе Мартин Скорсезе, Стивен Фрирз и Нагиса Осима, лично рассказывали о первом веке кинематографа в своих странах. Группа датских режиссеров, включая Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга, выпустила манифест возвращения к основам, «Догма 95», призывающий кинематографистов принести «Обет целомудрия»: только натурная съемка с ручной камерой, никакой музыки и флешбэков — это очистит форму. Еще более амбициозный проект к столетию собрал под знамена «Люмьеров и Компании» сорок знаменитых режиссеров (включая Вима Вендерса, Спайка Ли, Джона Бурмана и Дэвида Линча), чтобы те сделали пятидесятидвухсекундные короткометражки, используя отреставрированные старинные камеры Люмьер.

Самые ранние фильмы братьев Люмьер, названные «films d'actualité» — это документальное кино об обычных событиях

(поезд, въезжающий на станцию, рабочие, выходящие с фабрики), которое поражало воображение зрителей, впервые столкнувшихся с движущимися картинками. Режиссеров, участвовавших в проекте «Люмьеры и Компания», попросили работать в технических условиях, схожих с теми, в которых находились пионеры кинематографа — без синхронной съемки и без монтажной техники; им также выдали очень небольшое количество пленки, позволявшее максимум три дубля. Весь монтаж, который они планировали сделать, должен был происходить «в камере», то есть фильмы нужно было поставить и снять строго последовательно. Многие ответили на этот ограничительный вызов, создав «films d'actualité» в люмьеровском стиле: отрывки, снятые статичной камерой с одного дубля, в которых драма определялась ограниченной продолжительностью. Фильм Спайка Ли длится столько, сколько нужно ребенку для того, чтобы сказать слово «папа», фильм иранского режиссера Аббаса Киаростами — столько, сколько нужно, чтобы сварилось яйцо. Линч снял гораздо более сложный фильм — полностью выдуманный и наполненный дикими образами сон, создающий целый мир, а может, и несколько миров.

Короткометражка, названная «Предчувствие, последовавшее за дурным поступком», состоит из пяти кадров. Трое полицейских подходят к неподвижно лежащей на земле фигуре; на несколько секунд экран темнеет. Женщина в фартуке, сидящая на диване, смотрит в сторону. Снова черный экран уступает место сцене, которая могла быть частью немого фильма: женщина в длинном платье резко встает с постели — на ней лежат еще две женщины — но прежде чем мы хотя бы отчасти начинаем понимать, что происходит, изображение заслоняет взрыв белого света и дыма. Следующая сцена кажется еще более странной и зловещей: несколько фигур с луковицеобразными головами идут вокруг обнаженной женщины в резервуаре и бьют по нему металлическими предметами. Камера отъезжает, и мы не можем оценить всей странности происходящего; вспышка пламени возвращает нас в гостиную, где женщина в фартуке (виден и ее муж) поднимается навстречу полицейскому, появившемуся на пороге.

Другие режиссеры «проекта Люмьеров» создали характерные фильмы, порой отсылающие к своему творчеству (работа Вендерса — отсылка к его фильму «Небо над Берлином»), но никто так явно не поставил своей подписи в самой форме высказывания. «Предчувствие...» — выдающаяся квинтэссенция линчевских настроений и тем: зарождающийся ужас, сексуальная угроза, мелодраматическая паника, дом как место, куда приходят

дурные вести, — все это за одну минуту. Резкая смена декораций — неотъемлемая часть таинственности и тревожной атмосферы фильма. Какая хронология и космология соединяют не связанные друг с другом сцены? В одной ли реальности они существуют? Уже само название фильма нарушает движение времени и причинно-следственные связи. (Разве предчувствие не должно предшествовать чему-то, а не за чем-то следовать?) «Предчувствие, последовавшее за дурным поступком» закладывает фундамент для второй половины карьеры Линча. Если не считать «Простой истории», то во всех его последующих полнометражных фильмах выделяются ставящие в тупик нарушения пространственно-временного континуума. «Шоссе в никуда», «Малхолланд Драйв» и «Внутреннюю империю» иногда называют лос-анджелесской трилогией Линча. Но хотя это и единственные фильмы, действие которых происходит в городе, ставшем Линчу вторым домом, кажется, что точнее было бы думать, что их действие разворачивается в линчевском многомирии.

Проект, знаменующий возвращение Линча, который согласились финансировать его французские меценаты «Сиби 2000», «Шоссе в никуда», написан совместно с Гиффордом, который стал другом Линча и, начиная с «Диких сердцем», время от времени работал с ним над сценариями. Будучи первым редактором в издательстве «Блэк Лизард Пресс» (важном культурном феномене 1980-х годов, находившемся в Беркли), Гиффорд сыграл ключевую роль в возвращении имен авторов бульварных романов, таких как Джим Томпсон и Дэвид Гудис; в своем творчестве он усиливает и остраивает многие их тропы, создавая лирическую нуаровую американу. Читать Гиффорда, говорил Линч, «это все равно что смотреть на Эдем до того, как все пошло не так», что заставляет задуматься о том, сколько же его книг Линч прочел: в мире Гиффорда все почти сразу становится самым мрачным образом не так. Линч купил права на роман Гиффорда 1992 года «Ночные люди», чтобы снять по нему фильм; он сказал Гиффорду, что его дочь Дженнифер хочет сыграть одну из лесбиянок-убийц. Но когда они начали работать, то обоим стало ясно, что лучше вместе написать оригинальный сценарий.

Как и другие проекты Линча, «Шоссе в никуда» началось с набора, казалось бы, не связанных между собой слов и образов. Его зацепила фраза из «Ночных людей»: «Мы просто пара апачей, устроивших дикую гонку на шоссе в никуда». Линч был в восторге от словосочетания «шоссе в никуда» (очевидно, песню Хэнка

Уильямса он не знал). «Оно заставляло меня мечтать и открывало новые возможности», — говорил он. В сценарии «Шоссе в никуда» осталась одна-единственная строчка диалога из «Ночных людей» («Вот мы с тобой, мы ж реально поуродливей этих сукиных детей будем, нет, что ли?»), а центральная ситуация — превращение в духе Кафки. Но раскручивающий действие элемент сюжета пришел в голову Линчу в последний день съемок «Огонь, иди за мной»: некто получает таинственные кассеты с записями из его собственной жизни, записанные в его доме.

Фрейд характеризовал жуткое как определенное слияние чуждого и знакомого, ощущение беспокойства, связанное с чем-то странно или таинственно знакомым, «с чем-то, что должно было оставаться в тени, но оказалось на свету». Немецкий эквивалент этого слова, *unheimlich*, переводится как «неуютный». Историк архитектуры и критик Энтони Видлер распознает в жутких историях Эдгара Алана По и Э. Т. А. Гоффмана «контраст между надежным и уютным интерьером и пугающим вторжением незнакомого». Совершенно логично, что фильм, который открыто переводит линчевское мировосприятие в сферу жуткого, основан на спящих ужасах пространства дома, на вторжении самого зловещего рода. И еще логичнее, что дом этот принадлежит самому Линчу.

С 1986 года, года «Синего бархата», Линч жил в доме Джонсон Хаус в Беверли Хиллз, в здании из розоватого бетона, построенном Ллойдом Райтом-младшим, старшим сыном Фрэнка Ллойда Райта, примерно в 1963 году. Здание, встроенное в каньон Голливудских холмов, сразу за Малхолланд Драйвом, — это горизонтальная модернистская коробка с элементами орнамента ар-деко в стиле майя. Самые выдающиеся штучки — экстерьер из лиловой штукатурки и ряды шевронов, выстроенные так, что напоминают сосну, — прекрасная эмблема для сына лесника. Когда Линч пристроил туда бассейн и домик у бассейна, он нанял сына Ллойда-младшего, Эрика, который руководил строительством дома. В 1990-е Линч расширил свою территорию и добавил еще два дома. Одно здание служит ему дополнительным производственным офисом; другое, которое он позже переоборудовал в павильон с записывающей и монтажной студией, — это дом из «Шоссе в никуда», который он переделал для фильма, прорубив в фасаде вертикальные окна-бойницы и удлинив прихожую, что позволило снимать повторяющиеся длинные, «следящие» кадры в черном как ночь коридоре.

«Шоссе в никуда» стал возвращением к первоначальным принципам. Со времен «Головы-ластика» Линч не снимал фильма,

который в той же степени находился бы именно в чьей-то голове. Голова в данном случае принадлежит угрюмому саксофонисту Фреду Мэдисону (Билл Пуллман), который живет в состоянии медленно закипающей ревности с безучастной и, возможно, неверной женой Рене (Патрисия Аркетт). И голова эта примерно через час после начала фильма поменяет хозяина: Фред, возможно, после зверского убийства Рене, на наших глазах превращается в мужчину моложе себя по имени Пит (Бальтазар Гетти), который заводит роман с двойником умершей женщины (снова Аркетт, теперь блондинка).

Структура фильма напоминает ленту Мёбиуса. Он заканчивается там, где начался, петлей, которая выворачивается, описав полный круг. Первые слова, «Дик Лоран мертв», которые произносит голос неизвестного, когда Фред нажимает кнопку прослушивания на домофоне, — это и последние слова фильма, произнесенные Фредом в спикер домофона снаружи дома. Между двумя этими высказываниями герои дwoятся, а точки зрения меняются на противоположные. Уже судя по внешности, Пуллман, красавчик с квадратной челюстью, ранее известный в основном по романтическим комедиям о застенчивых мужчинах (он также сыграл президента США в выпущенном годом ранее блокбастере о вторжении инопланетян «День независимости») прекрасно соотносился с тем, что Линч любит в главных мужских ролях. Но Фред — угрюмый человек с потухшим взглядом и явно способный на ярость — это явный отход от типичных ролей милых мужчин, к которым привык этот актер (и от добродушия и энтузиазма Маклахлана). Аркетт, тогда недавно вышедшая замуж за звезду «Диких сердец» Николаса Кейджа, играет роковую женщину, архетип, определяемый через несоответствие, — она никогда не является тем, кем кажется. Здесь Аркетт в прямом смысле становится другим человеком, а Линч еще расщепляет двух ее героинь и делает их более абстрактными с помощью крупных планов частей тела.

В фильме-эссе «В роли себя самого — Лос-Анджелес» историк и режиссер Том Андерсен отмечает, что пижонские модернистские здания Лос-Анджелеса уже давно стали излюбленным жилищем плохих парней в кино. Но минималистское жилье Фреда и Рене — не просто обозначение злобы хозяев: это вместилище неких таинственных сил зла. Беды начинаются, когда герои находят на пороге серию видеозаписей дома и его интерьеров. Первая треть фильма, практически без слов и погруженная в темноту, во многом отдана кадрам скудно меблированных комнат и коридоров, ведущих в никуда, и является этюдом об инерции. Телефонные звонки остаются без

ответа; персонажи говорят безучастно и монотонно; на саундтреке периоды удушающей тишины перемежаются со знакомым линчевским шумом, звучанием преддверья ада. Фильм словно вот-вот рухнет под своей тяжестью, под мертвым грузом распадающегося брака; а может, дело в давлении мира, в котором вот-вот обнаружится широкая поверхность разлома.

Большинство поздних фильмов Линча колеблется между как минимум двумя реальностями, и самые пугающие моменты в них обусловлены ощущением постепенно приходящего понимания — со стороны героя и зрителя одновременно, — что один мир сейчас уступит место другому. В «Шоссе в никуда» самый страшный сигнал смещения реальностей — это появление Таинственного человека, которого сыграл Роберт Блейк, наиболее известный по роли одного из убийц в экранизации «Хладнокровного убийства» (1967) и как герой детективного сериала «Баретта» 1970-х годов. На вечеринке у бассейна на Голливудских холмах, когда играет легкая джазовая версия хита «Классикс IV» — Spooky, небольшого роста упырь в плотном белом гриме и красной помадой на губах подходит к Фреду. Все, что он говорит, — вызов пониманию Фредом времени и пространства: «Мы уже встречались, не так ли?», «У вас дома, разве не помните?», «Вообще-то я прямо сейчас там нахожусь». Ответ озадаченного Фреда: «Это какой-то бред» — заставляет мужчину достать мобильный телефон. Фред звонит домой, и, действительно, Таинственный человек берет трубку, хотя стоит прямо перед ним и улыбается: «Я же сказал, что я здесь».

Линчевские плохие парни с годами становятся все более призрачными: от Фрэнка, человека из плоти и крови из «Синего бархата», к злым духам вроде БОБа и Таинственного человека. Но все они обладают знаниями, которых не должны иметь, и используют их как инструмент для вселения страха. Как Линч говорил о Фрэнке: «Страшно, когда у кого-то оказывается твой номер телефон и он как будто тебя знает, неважно, реальность это или фантазия». Таинственный человек — квинтэссенция линчевской фигуры, человек не отсюда, обитающий на порогах между разными измерениями. А еще, возможно, как он сам предполагает, он является проекцией бессознательного Фреда: «Ты позвал меня. Не в моих привычках приходить туда, где я не нужен».

После встречи с Таинственным человеком Фред обнаруживает последнее видео, на котором он находится рядом с расчлененным трупом Рене. Он обвиняется в убийстве и оказывается в камере смертников, где мучается, потому что у него раскалывается голова, что, в конце концов, заставляет его

превратиться — лицо его при этом размывается и растягивается, как на картине Фрэнсиса Бэкона, — в Пита Дейтона, автомеханика, живущего с родителями на окраине долины Сан-Фернандо. Вторая часть «Шоссе в никуда» представляет собой какую-то подзабытую версию «Синего бархата», скроенную из фантомных конечностей раннего фильма. Как Джеффри добивается одновременно Сэнди и Дороти, так и Пит встречается с девушкой своего возраста (Наташа Грегсон-Вагнер) и вожделеет секс-бомбу старше его. Как и Дороти из «Синего бархата», таинственная женщина связана с заводящимся с пол-оборота чудищем, в данном случае гангстером, известным как мистер Эдди (Роберт Лоджа), который тащит Пита с собой на свою пугающую автопрогулку. Как и Джеффри до него, Пит открывает для себя подпольный мир преступников, находящийся прямо здесь, внутри процветающей порноиндустрии Долины (которую Пол Томас Андерсон в том же году запечатлеет в фильме «Ночи в стиле буги»). И, как и в «Синем бархате», драма в основе своей эдипальна, так как речь идет о борьбе за женщину между молодым героем и отцовской фигурой.

Гиффорд отлично разбирался в нуаре (он написал об этом жанре целую книгу), и «Шоссе в никуда» больше, чем любой из предыдущих фильмов Линча, наполнен призраками голливудского прошлого. Алиса в исполнении Аркетт с ее блондинистой челкой похожа на Барбару Стэнвик в «Двойной страховке» (1944); хижина на сваях, которую охватывает пламя, напоминает ключевое место действия «Целуй меня насмерть» (1955). Определение дома Рене как находящегося «рядом с обсерваторией» наводит на мысль об эпохальном фильме 1950-х «Бунтарь без причины» (1955), кульминационная сцена которого происходит в Обсерватории Гриффита (Грегсон Вагнер — дочь звезды «Бунтаря» Натали Вуд). У «Шоссе в никуда» также есть точки соприкосновения с классикой «Нищей группы»^[31] Эдгара Г. Ульмера «Объезд» (1945), еще одним фильмом, который начинается на опустевшем шоссе, вовлекает своего не вполне надежного рассказчика-музыканта в убийство и от начала до конца смотрится как очень дурной сон.

Мотив двойничества, культивированный Хичкоком и доведенный им до совершенства в «Головокружении», с которым так свободно обращается Линч, в этом фильме совершенно выходит из-под контроля. Субъект фильма раздваивается, у объекта желания имеется близнец; мистер Эдди, как мы узнаем, также известен под именем Дик Лоран. Обстановка и ситуация сильно напоминают четырнадцатиминутную короткометражку «Полуденные сети» Майи Дерен и Александра Хаммида (1943),

крайне влиятельную работу авангардного кино и миниатюрный шедевр «солнечного сюрреализма», густо заселенного множащимися двойниками и снами внутри снов. Линч заявляет, что никогда его не видел, но совпадения удивительны: даже вид улицы из гостиной Фреда и Рене повторяет тот, что открывается из бунгало на Голливудских холмах Дерен и Хаммида, где они снимали «Полуденные сети».

...Критик Паркер Тайлер отмечает, что многие американские экспериментальные фильмы середины XX века, включая «Сети», представляют «действие сном, а актера — лунатиком». Историк П. Адамс Ситни позже классифицировал произведения, в которых осуществляется попытка запечатлеть, а иногда и внушить зрителю опыт, выходящий за рамки сознательного мышления, как «фильмы транса». Это определение подходит многим ключевым произведениям авангарда — фильмам Кеннета Энгера, Стена Брекеджа и других, — но реже картины транса встречаются в формах коммерческого сюжетного кино, как в случае с «Шоссе в никуда». Ощущение сновидения, производимое фильмом, отчасти обусловлено его размытостью и в то же время конкретностью. Повторяющиеся погружения во тьму, похожие на сон встречи и напрасные звонки начинают сливаться даже тогда, когда герои оказываются в подчеркнуто людных помещениях и называют точные адреса (на Холлис, Гарланд Авеню, Дип Делл Плейс). Геолокации в творчестве Линча всегда четко очерчены — заявлены в титрах («Твин Пикс», «Внутренняя империя») и в крупных планах вывесок с названиями улиц в «Синем бархате» и «Малхолланд Драйве», — но они редко помогают зрителю сориентироваться на местности. Наоборот, обилие указателей делает дальнейшую потерю ориентиров еще более пугающей (нечто похожее происходит, когда Линч говорит: он имеет привычку включать конкретные даты и имена в обычный мутноватый поток своей речи).

В пандан шизоидному главному герою, «Шоссе в никуда» — это фильм жестких контрастов. Окутывающая тьма сменяется моментами враждебной ярко-белой мглы. Абсолютная тишина перемежается агрессивным нападением звука от индастриал-метал групп вроде «Найн инч нэйлс» и «Раммштайн». (Шок-рокер Мэрилин Мэнсон в зените своей дурной славы появляется в камео в роли порноактера.) Создается похожее на сон ощущение, будто все происходит как бы на далекой развилке дорог, а важно то, что находится между ними. Начиная с первого сообщения в домофон (которое, по словам Линча, он взял слово в слово из реального события, которое до сих пор не может объяснить), главные разоблачения и моменты расплаты осуществляются с помощью

разных медиумов: по телефону, в фотографиях, на видеокассетах и мониторах камер слежения, что отчасти объясняет нелюбовь Фреда к записывающим устройствам. Камеры не только не лгут — они обладают пугающей способностью регистрировать скрытые желания и не сказанную вслух правду.

Как и в «Голове-ластике», липкая клаустрофобичность «Шоссе в никуда» связана с мрачным изображением мужской сексуальной тревоги. Впоследствии Линч рассказал, что основные движущие силы фильма — ревность, приводящая к убийству, и заглушаемое чувство вины — появились благодаря его жгучему интересу к делу О. Джей Симпсона, главной истории таблоидов 1990-х. В видеоинтервью для французского DVD «Шоссе в никуда» он сказал: «Вот есть такой парень, который (по крайней мере, я так думаю) совершил два убийства, и тем не менее он продолжает жить, говорить, и, не знаю, дела делать, в гольф играть... Как мозг защищает себя от этого знания и продолжает работать?» Кольцевая композиция «Шоссе в никуда» простирается и за пределы фильма: в мае 2001 года Роберт Блейк был арестован за убийство жены, Бонни Ли Бакли, убитой выстрелом в голову в их машине. Как и О. Джей Симпсон, Блейк был оправдан судом, а позже признан виновным в смерти жены в результате противоправных действий (еще один слой голливудского дежавю: звезда «Объезда» Том Нил был обвинен в убийстве жены и признан виновным в непреднамеренном убийстве).

Упоминание О. Джей Симпсона — тот необычный случай, когда Линч признает связь своего творчества с событиями современности. Но как очевидными, так и более сложными способами многие его фильмы реагируют на силы, формировавшие эпохи, в которые они были сняты. «Синий бархат» регулярно называют определяющим фильмом 1980-х годов, созвучным по ощущениям шаткому оптимизму правления Рейгана. Так же верно и то, что «Твин Пикс» и «Шоссе в никуда» эмблематичны для 1990-х и являются образцовыми артефактами Америки до наступления нового тысячелетия. Период «черной тучи» над головой Линча — это десятилетие Тимоти Маквея и Унабомбера, «Ветви Давидовой» и культа «Врат Рая»,^[32] транслировавшихся по телевидению процессов над О. Джей Симпсоном и над братьями Менендес. Культура исповеди и набиравший ход век информации создали мощный инкубатор для апокалиптических идей. С паникой конца века пришла волна изменений в парадигме травмы и памяти, появились новые способы понимания нашей распадающейся реальности и расщепленной идентичности. Историк Элейн Шоуолтер придумала термин «истерические истории» для обозначения

нарративов, которые легли в основу «эпидемий истерии» конца XX века, варьирующиеся, по ее словам, от синдрома хронической усталости до похищения пришельцами. Новые диссоциативные расстройства попали в Диагностическое и статистическое руководство по психическим расстройствам (DSM), и если эти всплески массовой истерии можно считать в какой-то степени заразными, то среди главных переносчиков заразы были круговорот дневных ток-шоу и поп-культурные мифы.

Большинство фильмов Линча можно рассматривать как посттравматический нарратив. В «Огонь, иди за мной» открытие Лоры Палмер, что ее отец и есть ее мучитель, всплывает на поверхность как возвращенное воспоминание, популярный диагноз в 1980-х и начале 1990-х годов, часто связанный с насилием в семье. (Вскоре он станет менее однозначным, потому что появятся понятия фальшивых и внедренных воспоминаний.) В материалах для прессы о «Шоссе в никуда» предлагается возможная интерпретация действий Фреда как «психогенной фуги», состояния, главная особенность которого, по формулировке DSM IV, — это «резкий, неожиданный побег из дома... с невозможностью вспомнить свое прошлое» (Линч и Гиффорд утверждают, что не слышали об этом термине, пока их пиарщик им о нем не рассказал). Необъяснимое перевоплощение Фреда в Пита также подразумевает диссоциативное расстройство личности, которое постепенно становилось диагнозом, часто применяемым защитой в суде в 1990-е.

«Шоссе в никуда» озаменовал возвращение Линча из небытия, но это было скорее антивозвращение: фильм делался без единой уступки вкусам публики и ожиданиям индустрии. Премьера фильма состоялась не у всех на виду в Каннах, а на кинофестивале «Санденс», где ставки обычно ниже, в январе 1997 года, а в последующие месяцы он шел на киноэкранах. Отзывы были в лучшем случае неоднозначными: в «Вэрайети» фильм пренебрежительно назвали «ходульным нуаром», а в «Лос-Анджелес таймс» сетовали на «показной нигилизм», — но в них было мало от тех колкостей, которыми был встречен «Огонь, иди за мной». С высоты сегодняшнего дня это выглядит как поворотный момент. «Шоссе в никуда», — если использовать формулировку, примененную к «Полуденным сетям» самой Майей Дерен, «до такой степени материализует внутреннее состояние, что его начинают путать с внешним». Здесь и начинается радикальный экспрессионистский период Линча.

Если есть одна тема, которая доминирует во второй половине его творчества, то это способность мыслей порождать реальность. В книге «Тотем и табу» (1913) Фрейд описал пациента,

названного им Человеком-крысой, который был убежден, что может изменять реальность исключительно посредством умственной деятельности. Такой вид магического мышления прекрасно подходит миру Линча, в котором сам факт существования и наличия сознания может стать причиной ужасных событий. Опасность мыслей — это постоянный троп в его искусстве. Его фотография 1988 года фигурки с комком жеваной жевательной резинки вместо головы называется «Человек думает». Картина 2000 года «Мистер Редмэн» изображает жестокое противостояние (между заглавной фигурой и БОБом, по-видимому из «Твин Пикса»), которое подпись относит на счет «блажи, основанной на непродуктивном мышлении». На картине 2013 года «Я покидаю твой дом» мужчина в панике убегает от, буквально, тучи негатива, которая обозначена как «дурные мысли». Некоторые кошмары в «Головеластике», «Синем бархате» и «Твин Пиксе» вполне могут быть эманациями больного сознания героев. В «Шоссе в никуда» и последующем творчестве дурные мысли более властны. Весь мир становится кошмарным воплощением вышедшего из-под контроля сознания.

Следующий фильм Линча, «Простая история», выделяется в его фильмографии по нескольким причинам. Это единственный фильм, сценарий которого он не писал (даже в соавторстве), а также единственный, получивший рейтинг 0+ (без возрастных ограничений). Также в нем невероятный титр «„Уолт Дисней Пикчерз“ представляет фильм Дэвида Линча». Фильм, основанный на реальных событиях, по сценарию Мэри Суини и ее друга детства Джона Роуча, рассказывает о путешествии семидесятитрехлетнего Элвина Стрэйта из Лоуренса, штат Айова, в Маунт Зайон в Висконсине, совершенное им, чтобы навестить пережившего инсульт брата, с которым давно не общался. Имея слишком слабое зрение, чтобы водить, и слишком независимый характер, чтобы разрешить кому-то себя везти, он проделывает этот путь на газонокосилке фирмы «Джон Дир», к которой прицеплен трейлер. Дорога длиной почти в пятьсот километров с остановками на починку заняла у него полтора месяца.

Суини выросла в Висконсине и узнала об этой замедленной поездке из короткого «человеческого» сюжета, возникшего в «Ассошиэйтед пресс» в августе 1994 года, сразу после того, как Стрэйт добрался до пункта назначения. (Он появился в «Нью-Йорк таймс» под заголовком «Братская любовь движет путешествием на газонокосилке».) Линч проникся простотой и непосредственностью сценария, над которым Суини и Роуч

работали, проехав по следам Стрэйта и расспросив его родственников (он умер в 1996 году). Хотя Линч был не самой очевидной кандидатурой для такого семейно-ориентированного материала, он согласился на этот проект. На роль Элвина он взял Ричарда Фарнсуорта, семидесятивосьмилетнего актера, начинавшего как каскадер; он правил колесницей в «Десяти заповедях» и был дублером Кирка Дугласа в «Спартаке». Для этого уютного проекта, снятого в хронологическом порядке в соответствии с проделанным Элвином путем, Линч собрал кое-кого из старых друзей: Джек Фиск занимался сценографией, а жена Фиска, Сисси Спейсек, сыграла Роуз, страдающую слегка отстающую в развитии дочь Элвина. Он также позвал оператора, который, по его мнению, лучше всего справился бы с ритмом поездки: своего коллегу по «Человеку-слону» Фредди Фрэнсиса, которому на тот момент был восемьдесят один год.

Двойное значение названия^[33] было главной темой для разговоров, когда «Простую историю» показали в Каннах в мае 1999 года: как странно, твердили все в один голос, увидеть фильм Линча, лишенный странности. Но у Линча есть и слезовыжимательная, сентиментальная сторона, которой он не давал особого ходу со времен «Человека-слона». Также нетрудно увидеть, что он ассоциирует Элвина Стрэйта (и Ричарда Фарнсуорта, игравшего в основном в вестернах) со своими монтанскими корнями, со своим дедом-ковбоем и отцом-лесничим, который каждый день надевал на работу ковбойскую шляпу. «Думаю, это самый экспериментальный мой фильм, — сказал Линч журналисту „Нью-Йорк таймс“ в Каннах. — Нежность может быть такой же абстрактной, как и безумие». Отзывы были почти единодушно положительными. Фарнсуорт, чье здоровье ухудшалось во время съемок, получил номинацию на «Оскара» за лучшую мужскую роль. Это был его последний фильм. Актер был смертельно болен раком и через полгода застрелился на своем ранчо.

Несмотря на кажущуюся нормальность, «Простая история» — гораздо более необычное роуд-муви, чем «Дикие сердцем», ведь это спокойный фильм о старости, тогда как этот жанр в основном фетишизирует молодость и скорость. Пейзаж выглядит иначе, когда проезжаешь его на скорости восемь километров в час — самой высокой, какую позволяет газонокосилка Элвина. Если для большинства фильмов-путешествий характерны внезапные вспышки насилия и антиутопический взгляд на мир, то «Простая история» показывает в нем лишь добро и свет. Пусть у Элвина мрачное прошлое — путешествие предоставляет ему прекрасную возможность делиться народной мудростью и отзываться на

доброту незнакомцев. Как и отполированное начало «Синего бархата», это утопия, фантазия, сердце Америки — не обязательно такое, каким оно является в реальности, но такое, каким хотел бы его видеть Линч. Столь же упрямо линейная, как обещает название, «Простая история» противопоставляет себя «Шоссе в никуда», на тот момент самому сложному фильму Линча с точки зрения повествования. Кто-то думал, что «Простая история» — признак того, что Линч стареет; другие рукоплескали фильму как признаку долгожданной зрелости автора. Оба вывода оказались преждевременными. Прямо по курсу был следующий крутой поворот в форме закольцованной ленты «Малхолланд Драйва».

Бульвар несбывшейся мечты

Извивающийся позвоночник Лос-Анджелеса, Малхолланд Драйв растягивается на восемьдесят километров вдоль горного хребта Санта-Моники, от перевала Кауэнга на востоке до Тихого океана на западе, и разделяет равнины на юге и долину Сан-Фернандо на севере. Шоссе, достроенное в 1924 году, названо в честь инженера-строителя Уильяма Малхолланда, который разработал систему водоснабжения Лос-Анджелеса, а затем устроил печально известный захват водных ресурсов, благодаря которому, по преданиям о происхождении современного Лос-Анджелеса, и появился городской мираж посреди того, что часто, хотя и неверно, называют пустыней. Малхолланд Драйв предоставляет идеальную позицию, примерно в четырехстах двадцати семи метрах над уровнем моря, с которой город открывается во всей красе. С одной из множества смотровых площадок этой дороги мегаполис выглядит одновременно зачарованным и зловещим. Особенно по ночам нехватка уличного освещения и мерцающее одеяло далеких огней создают еще более таинственный и призрачный образ города. Край возможностей, который привлек так много мечтателей, — это еще и «свалка мечтаний», как назвал его Натанаэл Уэст в романе 1939 года «День саранчи», одной из первых и по сей день самой язвительной из голливудских поучительных историй.

Большое горизонтальное полотно Дэвида Хокни «Малхолланд Драйв» (1980), вдохновленное его ежедневным маршрутом, отчасти запечатлевает то, что Хокни называет «пространственным трепетом»: ощущение дезориентированности от множественных перспектив, возникающее во время езды по этой дороге. Слепые «шпильки», за которыми открываются ослепительной красоты виды, также ассоциируются с опасностью: кладбище автомобилей, полное ржавых остовов машин, лежит за коварным виражом возле каньона Лорел, известным как «Чертов поворот». Излюбленная трасса любовников на свидании и дрэг-рейсеров, в том числе таких знаменитых любителей скорости, как Гари Купер, Джеймс Дин и Стив Маккуин, была не единожды обессмерчена в кинопогонях (включая сцену из «Шоссе в никуда»). В эссе под названием «Под Малхолландом» писатель Дэвид Томпсон воображает эту дорогу как гигантских размеров Мэрилин Монро «с чапараями, цветами и змеями, скользящими по ее телу; туманами, смогом и мечтами, собирающимися в каждом изгибе».

Да и сам Линч говорил: «На этой дороге чувствуешь историю Голливуда».

Девятая полнометражка Линча, которую многие считают шедевром его позднего творчества, берет название у легендарной дороги и открывается сценой ночной поездки в лимузине по ее извилинам: первый из многих признаков того, что перед нами отнюдь не простая история. Линчу потребовалась почти четверть века с момента переезда в Лос-Анджелес, чтобы снять фильм о Калифорнии, и только в «Малхолланд Драйве», начавшемся как сериал, он решил рассказать историю конкретно об этой мировой столице самоопределения и ее ключевой индустрии: художественных фильмах.

«Малхолланд Драйв» начинается под покровом ночи, но, когда мы впервые видим главную героиню, боевитую простушку Бетти (Наоми Уоттс), она, широко распахнув глаза, выходит из здания аэропорта Лос-Анджелеса навстречу калифорнийскому солнцу. Едва сошедшая с самолета из ее родного города Дип Ривер в Канаде (так же называется здание, в котором находится квартира Дороти в «Синем бархате»), Бетти — типичная фигура в историях о Голливуде. Лос-Анджелес занимает легендарное место в американском сознании как конечный пункт земли обетованной; как хорошо известно поп-культуре, есть нечто пронзительное и зачастую безысходное в образе искателя счастья в Лос-Анджелесе, дошедшего до последнего рубежа этой страны. Обе героини «Малхолланд Драйва», как выясняется, не помнят, кто они. Вполне логично, что линчевский фильм, сильнее всего ассоциирующийся с Лос-Анджелесом, связан с амнезией (популярным нуаровым тропом). Часто говорится, что у этого города нет истории, хотя точнее было бы сказать, что в этом месте история естественно сливается с мифом.

Сейчас Линч живет на Голливудских холмах, в одном из каньонов под Малхолланд Драйвом, в той части Лос-Анджелеса, где сохранилась дикая природа с кустами ежевики и иногда забегающими койотами (один из которых, по мнению Линча, может нести ответственность за пропажу Пепино, собаки, которую ему подарила Изабелла Росселлини). Он приехал в Лос-Анджелес одной августовской ночью 1970 года, проехав через страну на грузовике фирмы «Ю-хаул». «Только на следующее утро, выйдя из квартиры на бульваре Сан-Висенте, я увидел этот свет, — пишет он в „Поймать большую рыбу“. — И он поразил меня до глубины души. Я счастлив, что живу с этим светом». Во многих интервью к выходу «Малхолланд Драйва» Линч заливался соловьем о своей первой встрече с легендарным лос-анджелесским светом. «Это было самое яркое впечатление в моей жизни. Так что с того

самого момента у меня с городом практически сразу случился бурный роман». «Меня как будто заполняло счастье. Это было прекрасно». «Я чувствую здесь какую-то свободу. Я люблю этот свет, и с ним появляется это ощущение открытых возможностей».

Примерно в это же время Линч создал свой интернет-сайт, чтобы размещать на нем свои эксперименты, включая короткометражки и брутальный мультсериал «Страна тупых». В течение нескольких лет одной из главных фишек на davidlynch.com был ежедневный прогноз погоды. Почти каждое утро Линч загружал короткое видео, на котором он, обычно одетый в белую рубашку и черный пиджак, с чашечкой кофе, выглядывал из окна своей мастерской. «Доброе утро, сегодня 12 марта 2009 года, четверг, — так начинается один из типичных выпусков. — У нас в Лос-Анджелесе в основном солнечно, плавают белые облачка, струится приглушенный золотистый свет, совсем безветренно, 52 градуса по Фаренгейту, 11 по Цельсию». Почти все прогнозы примерно одинаковые; если собрать их воедино, получается гимн метеорологическому постоянству Южной Калифорнии, а также шутка без усмешки на его же счет.

Кто только не отдавал дани качеству света в Лос-Анджелесе. Это яркий ровный белый свет, который иногда отбрасывает очень глубокие тени, а иногда приобретает лишенную тени чистоту. Художественное движение «Свет и пространство Калифорнии», среди участников которого были Роберт Ирвин и Джеймс Таррелл, появилось в 1960-е как специфически южно-калифорнийский ответ минимализму и концептуализму, противопоставив ему творчество, сосредоточенное на иммерсивной среде, сенсорном восприятии и идеях трансцендентализма. В том числе свет заставил киноиндустрию переехать на запад в начале XX века, что дало возможность снимать круглый год с минимумом электрического освещения или вообще без него (дополнительными бонусами стали мягкий климат, разнообразный пейзаж и дешевая рабочая сила). Голливуд превратил этот край незаходящего солнца в империю указателей. Самая узнаваемая примета города — знак на холме, который раньше гласил: ЗЕМЛЯ ГОЛЛИВУДА, — реклама компании-застройщика, которой больше не существует. Лос-Анджелес, как ярко демонстрирует Линч, — это город, в котором зачастую важнее всего оказывается то, что находится на самом виду.

До «Малхолланд Драйва» Линч несколько раз пытался снять фильм о Голливуде. Его первый совместный с Марком Фростом сценарий, «Богиня», был основан на крайне спорной биографии

Мэрилин Монро, сосредоточенной на обстоятельствах ее предполагаемого суицида. Во время работы над «Твин Пиксом» Линч и Фрост также забавлялись идеей сериала-спин-оффа о героине Шерилин Фенн, Одри, в котором роковая женщина из глуши перенеслась бы в Голливуд. Они планировали назвать его «Малхолланд Драйв». Линч вернулся к этой идее, чтобы написать сценарий полнометражного фильма, но забросил его, начав работать над «Шоссе в никуда». Его агент Тони Кранц, который заключил сделку по «Твин Пиксу» с каналом Эй-би-си, поднял тему телесериала в разговоре с Линчем в конце 1990-х.

Когда я брал у Линча интервью в 2001 году, по завершении фильма «Малхолланд Драйва», он объяснил, почему вернулся к телевидению, хотя явно отрекся от этого медиума после «Твин Пикса» и «В прямом эфире». «Я не могу устоять перед историей с продолжением, поэтому снова туда сунулся, зная об обратной стороне медали, — сказал он. — Я просто хотел побыть в каком-то мире подольше». Французский режиссер Жак Риветт однажды сказал, что «Шахерезада — покровительница» всех рассказчиков. Когда Линч говорит, что «концовки — это ужасно», он, возможно неосознанно, напоминает легендарную царицу из «Тысячи и одной ночи», которая в совершенстве овладела искусством клиффхэнгера как барьера, отгораживающего ее от гибели. В каком-то смысле кольцевая композиция «Шоссе в никуда» была попыткой создать фильм без завершения, а телесериалы, при всех рисках и ограничениях, давали возможность отодвинуть, хотя бы на какое-то время, эти ужасные концовки.

В августе 1998 года Линч и Кранц встретились с Джейми Тарсесом, самым молодым (и отчасти поэтому постоянно отстаивавшим свое мнение) директором в истории «Эй-би-си энтертейнмент», чтобы продать ему «Малхолланд Драйв». Несмотря на сложную историю отношений с Линчем, руководители канала хотели услышать, что режиссер задумал. Дистрибьютором «Простой истории», которую он тогда заканчивал, выступил «Тачстоун», подразделение «Диснея», головной компании Эй-би-си. К тому же в индустрии уже стало признанным фактом то, что, несмотря на прискорбную кончину «Твин Пикса», этот сериал проложил путь и обеспечил интерес таким культовым хитам 1990-х, как «Секретные материалы» и «Северная сторона».

Двухстраничный промо-материал, который Линч предложил Эй-би-си, в итоге превратился в первые минуты пилотной серии и в конце концов в сам фильм. Свет фар высвечивает вывеску «Малхолланд Др.»; черный лимузин останавливается на дороге,

двое мужчин на передних сиденьях поворачиваются к знойной брюнетке на заднем. Водитель достает пистолет. Подростки на хот-родах вылетают из-за поворота и врезаются в лимузин. Мужчины убиты; женщина вылезает из разбитой машины и неуверенно плетется вниз по холму к огням Голливуда. Она заходит в открытую квартиру, не помня, кто она. На следующий день появляется хозяйка квартиры, начинающая светловолосая актриса, которая, не испугавшись обнаженной незнакомки в душе, решает помочь своей новой подруге раскрыть тайну ее личности.

Руководители сразу клюнули на приманку, и Линч сказал, что им придется купить этот рекламный материал, чтобы узнать, что случится дальше. Самые драматические пилоты длятся час, а самые дорогие останавливаются на бюджете в два миллиона долларов. Сообразуясь с энтузиазмом в отношении проекта (или с уверенностью в Линче как бренде), канал согласился на семимиллионный бюджет и двухчасовой пилот: четыре с половиной миллиона от Эй-би-си и два с половиной от «Тачстоун»; предусматривалось, что Линч снимет дополнительный материал, чтобы переделать пилот в полнометражный фильм, который можно будет выпустить в кинотеатрах за рубежом, как было сделано с пилотом «Твин Пикс».

В январе 1999 года Линч послал Эй-би-си девяностодвухстраничный сценарий, расширивший проданный им набросок. Если «Твин Пикс» опирался на загадку, которая, будучи раскрыта, оставляла зияющую дыру, то на этот раз Линч не преминул запустить достаточное количество нарративных двигателей. На первом плане развиваются отношения Бетти и таинственной женщины с амнезией, называющей себя Ритой (она решает взять это имя, когда смотрит на постер «Гильды», нуара 1946 года с Ритой Хейуорт). Важный подсюжет связан с дерзким и заносчивым режиссером Адамом, на которого давят инвесторы, требующие, чтобы он взял в свой новый фильм выбранную ими актрису.

Уже через несколько дней после того, как проекту дали зеленый свет, председатель правления «Эй-би-си энтертейнмент» расхваливал его в прессе как «Твин Пикс II», но он был достаточно осмотрителен, чтобы добавить, что Линч на этот раз «все разложил по полочкам». Съемки начались в 1999 году; оператором стал Питер Деминг (работавший также над «Шоссе в никуда»), а художником-постановщиком — старый друг Линча Джек Фиск. «То, что мы снимали для телевидения, вообще не бралось в расчет, — рассказывал мне Деминг. — Мы

представляли себе это так, что снимаем новый фильм Дэвида Линча». Многие постоянные сотрудники Линча и его друзья получили cameo в фильме: Майкл Джей Андерсон, сыгравший танцующего карлика в «Твин Пиксе», выступает в роли прикованного к инвалидной коляске студийного босса; продюсер «Диких сердцем» Монти Монтгомери играет зловещего вещуна в ковбойской шляпе; Анджело Бадаламенти появляется в роли гангстера-инвестора.

На главные роли Линч взял достаточно малоизвестных актрис (он был вынужден работать с актерами, которые наверняка смогли бы долго участвовать в съемках) и, как всегда, делал свой выбор по фотографиям и неформальным разговорам. На роль Бетти он взял австралийскую актрису Наоми Уоттс, которая снялась лишь в нескольких коротких ролях с того момента, как переехала в Лос-Анджелес в начале 1990-х годов. Риту сыграла Лаура Елена Харринг, уроженка Мексики и бывшая мисс США, которая в основном работала на телевидении. На роль Адама Линч выбрал Джастина Терау, на тот момент актера вторых ролей в инди-фильмах, в котором было нечто от умения Кайла Маклахлана казаться слегка чудаковатым и одновременно приятно обходительным.

Даже со своей творческой группой Линч отказывался обсуждать развитие сюжета, поэтому никто не знал, в каком направлении будет двигаться сериал. Пилот ясно давал понять, что все не совсем так, как кажется. Травматический эпизод дежавю разворачивается в забегаловке на бульваре Сансет: один человек рассказывает другому о повторяющемся кошмаре, в котором он чувствует присутствие злой силы прямо в этом месте («Это он делает!»)... и кошмар тут же материализуется. (Измазанная грязью бездомная женщина, появляющаяся из-за помойки, — одна из самых страшных находок Линча, демоническая манифестация городских страхов, которые являются неотъемлемой частью его творчества со времен «Головы-ластика».) Есть в фильме и диссонансы потоньше. Он изобилует призраками старого Голливуда — Энн Миллер, звезда чечетки из классических мюзиклов «МГМ», играет роль хозяйки квартиры, которую снимает Бетти, — а также анахронизмами. Фильм внутри фильма, который снимает Адам — ду-воп мюзикл. Бетти, чьим главным достижением была победа на конкурсе джиттербага, излучает наивность Дорис Дэй, а также некоторый линчевский старомодный энтузиазм.

В интервью журналу «Вилледж Войс» Уоттс рассказала о своей первой реакции на неумолимо воодушевленную Бетти. «Я подумала: „Боже, это ведь совершенно одномерный персонаж“, —

говорит она и добавляет: — Ей не место в этой истории, ей самое место на упаковке кукурузных хлопьев 1952 года!» Но члены съемочной группы, которые уже работали с Линчем, почувствовали, что здесь маячит поворот. Деминг вспоминает: «Мы не раз смотрели на Линча и спрашивали: „Что-то плохое произойдет, да?“ А он просто сидел, затягивался сигаретой, пил кофе и молчал».

Если актеры и съемочная группа однозначно доверяли режиссеру, то сотрудники канала относились к нему гораздо более настороженно. На встрече перед съемками у них было много вопросов и сомнений. В чем связь между героинями? Кто Рита на самом деле такая и как будут развиваться их с Бетти отношения? Линч заверил начальство Эй-би-си, что личность Риты в свое время будет раскрыта и что это раскрытие повлечет за собой новые тайны. Они также были не в восторге от подбора актеров: Уоттс, которой на тот момент было тридцать, и тридцатичетырехлетняя Харринг казались им слишком старыми. Когда появились первые отснятые материалы, они начали разочаровываться в своем решении. Линча раздражало, что они оценивали неозвученный, несмонтированный сырой материал, особенно учитывая то, насколько важную роль в его фильмах играют музыка и звуковой дизайн. Как он и подозревал, то, что они увидели, заставило их занервничать еще сильнее. Темп, который на бумаге казался быстрее, для телевидения был совершенно черепашьям. Когда вмешался отдел стандартов и правил канала, запросы стали еще безумнее. Линча попросили вырезать крупный план собачьих фекалий, но после некоторой дискуссии уступили — на том условии, что те не будут занимать больше одной восьмой экрана. Еще потребовали, чтобы только отрицательные персонажи курили в кадре.

Линч сдал каналу первый вариант монтажа, который длился чуть дольше двух часов, в надежде на то, что канал предоставит ему больше времени. (Пилот, рассчитанный на два часа, должен идти не больше девяноста минут, чтобы вместить рекламу.) Руководство ответило служебной запиской из тридцати пунктов с предложениями вырезать одни сцены и сократить другие. Уязвленные, но готовые на все, чтобы проект выжил, Линч и Мэри Суини принялись за дело и монтировали всю ночь, вырезая целые сцены, и сократили монтаж до восьмидесяти восьми минут: «Как компактор, — впоследствии вспоминал об этом Линч. — Словно мясник поработал». Линч утверждает, что никогда не вникал в записку от Эй-би-си, но большинство требований было выполнено. Пугающая сцена из забегаловки была вырезана вместе с другими неспешными, атмосферными отрывками.

Линч переключил внимание на Каннский фестиваль, в конкурсе которого участвовала «Простая история». Несмотря на сложности с Эй-би-си, он и Кранц все еще предполагали, что «Малхолланд Драйв» появится на телеэкранах — если не осенью, то хотя бы в межсезонный перерыв. В начале мая его цитировала газета «Нью-Йорк таймс» в статье об изображении Лос-Анджелеса на телевидении: он выражал энтузиазм по поводу возможности исследовать «разные настроения» города в своем новом сериале: «Долина так сильно отличается от Санта-Моники, а та, в свою очередь, так сильно отличается от Помоны или Риверсайда. Меня как-то волнует возможность поработать с разными настроениями». Руководство Эй-би-си должно было объявить расписание на осень в конце мая на предварительной презентации, как это называется в киноиндустрии, перед рекламщиками в Нью-Йорке. За пять дней до анонса Кранц получил ответ от вице-президента канала по планированию программ; его проинформировали, что «Малхолланд Драйв» не попадет в сетку. Линч ответил на звонок Кранца, когда был в ванной — приводил себя в порядок перед тем, как ехать в аэропорт, чтобы лететь во Францию.

...Во время промо-тура «Простой истории» той осенью Линча постоянно спрашивали о «Малхолланд Драйве». Он никак не дал понять, что собирается сохранить проект. «Когда что-то кончается, оно кончается», — сказал он одному интервьюеру. «Нью-Йоркер» опубликовал статью о работе над «Малхолланд Драйвом», которая стала описанием борьбы между Эй-би-си и Линчем. Автор текста, Тэд Френд, был на стороне Линча и сделал вывод о том, что сколь бы то ни было смелому искусству нет места в боящейся всего нового индустрии теле вещания. Последним, в чем нуждался канал, была отрицательная реклама. У Эй-би-си уменьшалось количество зрителей; в ценнейшей категории зрителей-подростков он застрял на третьем месте, после каналов Эн-би-си и Фокс. В ответ на реорганизацию «Диснеем» подразделения развлекательных программ Тарсес в августе ушел со своего поста. Время в прайм-тайме (вечер четверга), которое, по предположениям многих, должны были отдать «Малхолланд Драйву», получил трагикомический сериал «Пустошь», история группы примерно двадцатилетних молодых людей от Кевина Уильямсона, создателя «Бухты Доусона». Он был закрыт после трех эпизодов.

Первым делом Линчу нужно было забрать «Малхолланд Драйв» у Эй-би-си, который планировал выпустить его как телефильм весной 2000 года. Его мучило, что повсюду ходили сотни пиратских копий восьмидесятивосьминутной пилотной

серии; мысль, что миллионы людей увидят ее, была для него невыносима. Он начал судиться с Гильдией режиссеров Америки с целью снять свое имя с титров. Финансовый спаситель появился в лице французской компании «СтудиоКанал», продюсера «Простой истории». Продюсер Пьер Эдельман приехал к Линчу в Лос-Анджелес летом 1999 года и, посмотрев пилотную серию, предложил выкупить права у Эй-би-си и дать еще семь миллионов долларов на дальнейшие съемки, чтобы Линч мог доснять полноценный фильм. Линч принял предложение Эдельмана, в глубине души волнуясь. Он согласился снять фильм для иностранного дистрибьютора, который стал бы модифицированной версией телепилота и потребовал бы — самое большее — не логичного финала, а чего-то вроде поэтического завершения. Весь смысл пилота был в том, что Линч понятия не имел, чем эта история закончится.

Решение пришло к нему во время медитации; получасовая сессия наполнила его идеями, которые, как он говорил, «изменили то, как я видел уже отснятый материал». Опыт просмотра «Малхолланд Драйва» предполагает аналогичную головокружительную смену перспективы. Первые две трети из ста сорока семи минут фильма сюжет развивается более или менее так же, как пилотная серия (в линчевской версии). Но последняя треть саботирует исходный нарратив посредством ключевых перестановок. Уоттс, которая до этого момента изображала Бетти наивной простушкой, неожиданно становится практически неузнаваемой в роли озлобленной неудачливой актрисы по имени Дайан Селвин. Рита теперь — блистательная Камилла Роудс, любовница и муза Адама — и бывшая возлюбленная Дайан. (В первой части фильма Камилла Роудс — имя блондинки-старлетки, которую Адам вынужден взять на главную роль из-за бандитов-инвесторов, которые неоднократно зловеще сообщают ему: «Это она». Во второй части то же самое Дайан говорит наемному убийце, когда заказывает Камиллу.) Большинство актеров появляются снова, но в новых ролях: Энн Миллер больше не любопытная хозяйка квартиры Бетти, а злобная мать Адама; женщина, которую мы считали соседкой Риты, оказывается бывшей возлюбленной Дайан, пожилая пара, которая провожает потрясенную Бетти из аэропорта Лос-Анджелеса — это сморщенные, изводящие Дайан фигуры из ее воображения, которые в конце концов доводят ее до выстрела в голову.

Линч думает, что в сериале сюжет получил бы совсем другое развитие. «Идеи, которые у меня возникли, не появились бы, если бы все было сделано по-нормальному, так что Эй-би-си оказал

мне огромную услугу, сначала позволив пойти в этом направлении, а потом перекрыв его», — сказал он мне. Но есть все основания утверждать, что Линч подготавливал разрыв в повествовании, как в «Шоссе в никуда». Притом что на обсуждениях сюжета с руководством Эй-би-си Линч ни слова не говорил об альтернативных реальностях и двойниках-альтер-эго, он заверил канал, что в сериале будет то, что на языке голливудских сценаристов называется «развитием персонажа», и что пути Бетти и Риты разойдутся: Бетти утратит невинность, а Рита будет реабилитирована. Самым главным признаком того, что Линч держал в уме такой изгиб сюжета, стало его решение сделать сцену в барочном ночном клубе «Силенсио», который играет в «Малхолланд Драйве» ту же роль, что Красная комната в «Твин Пиксе» — это пространство нарушения космического порядка, трансгрессии, где личность размывается, а реальности умножаются. «Силенсио» нет в сценарии пилотной серии, но Линч планировал использовать сцены, снятые в нем (как было с Красной комнатой) в конце киноверсии пилота и, в итоге, в сериале.

Сцена в клубе «Силенсио» — это, в общем-то, обширный перформанс, некое метафизическое кабаре с волшебником-конферансье на сцене и синеволосой дамой, наблюдающей из ложи, который до глубины души потрясает Риту и особенно Бетти. Женщины смотрят, как распорядитель многократно объявляет: «No hay banda (Оркестра нет)... И все же мы слышим оркестр». Мы слышим музыку, но музыканты не играют. Певица (Ребека Дель Рио) поднимается на сцену и начинает душераздирающую песню акапелла. Как дань мультикультурализму Лос-Анджелеса — ключевой характеристике этого города, которая так часто остается вне поля зрения, — исполняется Llorando, испанская версия Crying Роя Орбисона (которую Линч собирался использовать в «Синем бархате», но потом заменил на другую песню Орбисона, In Dreams). Песня также навеивает воспоминание о плачущей, похожей на Медею женщине из мексиканского фольклора, Льороне, оказавшейся в ловушке между жизнью и смертью — состоянии, которое будет иметь известное значение в «Малхолланд Драйве».

Когда песня достигает эмоционального пика, Дель Рио падает на пол. Но ее голос продолжает звучать. А Рита и Бетти, прижавшись друг другу и плача, переживают этот момент фальши как глубинную истину. Трюк, который здесь разоблачается, — синхронизация картинки и звука — лежит в основе магии кино; особую пикантность придает место действия, кинотеатр «Тауэр» в

центре Лос-Анджелеса, один из старейших кинотеатров, где состоялась премьера «Певца джаза», первого фильма со сценами синхронизированного диалога.

«Малхолланд Драйв» становится фильмом о хрупкости «я» главной героини. Первые серьезные намеки на кризис, на саморазрушение иллюзии, появляются за несколько сцен до «Силенсио», в не столь явно линчевском контексте, во время проб, устроенных для Бетти ее тетей. Эта сцена так сильно сбивает с толку в том числе потому, что Линч как бы ненароком придает ей сатирический вид. Мы видим, как Бетти репетирует свой текст дома с Ритой, которая деревянным тоном читает сценарий. Бетти, как представляется по этому фрагменту, — средненькая актриса; ей кажется, что эмоционального напряжения (сцена изображает ссору, доходящую до угрозы убийством) она может добиться, просто усилив интенсивность своего обычного щебета. Да и сцена, которую она читает, выглядит безнадежно: переваренная каша истерики из мыльной оперы, которая даже нашей мещаночке-инженю кажется «фигней». На следующий день на студии «Парамаунт», когда Бетти проводят в комнату, наполненную пресыщенными киношниками, кажется, что крах неизбежен — особенно когда ее сводят с морщинистым исполнителем главной роли (Чад Эверетт) и напыщенным режиссером, который дает ей тавтологический совет: «Не играй по-настоящему, пока не начнется по-настоящему».

Но оказывается, что тут — самый смысл этой сцены, в которой начинается так «по-настоящему», как мы и предположить не могли. Похотливый Вуди наваливается на Бетти, превращая сцену, которую она готовила как сцену ссоры, в любовную. Когда Бетти отталкивает его, кажется, что ей не по себе, — а может, она это играет. Это не важно: ее реакция соответствует игре Вуди. «Игра — это реакция», — говорит Вуди режиссеру прямо перед тем, как начать сцену. Но игра — это еще и хитрое сочетание притворства, воображения, убеждения и веры; такое впечатление, что все это Бетти, только что казавшаяся практически лишенной внутренней жизни, вдруг освоила в совершенстве.

Перехватывая руку Вуди, собравшегося ее полатать, Бетти одновременно захватывает контроль над сценой. Она изменяет свою роль, делаясь сексуальным агрессором, шепчущим Вуди на ухо и иницилирующим страстные поцелуи. У этой Бетти жеманная застенчивость сменяется животным расчетом и хищной собранностью. Ничто из того, что мы в ней видели — как в актрисе, так и в человеке, — не предвещало в ней такой глубины чувства, производящей к тому же такой коварный эффект. То же можно сказать о Наоми Уоттс, которая до этого момента играла в

жестко монотонной манере. Благодаря тонкому эффекту палимпсеста неожиданная трансформация Бетти соединяется с драматическим рождением неизвестной тогда Наоми Уоттс как исполнительницы высокого уровня. Вопреки всему, героиня и актриса искупают мелодраматическую «фигню» отведенной им роли, наполняя ее неподдельной болью и даже опасностью. К концу сцены Бетти находится в состоянии стопроцентно убедительной ненависти и горя — настолько, что Вуди, встретившись с ней глазами, отшатывается как укушенный. Это исполнение не просто правдоподобно — оно даже слишком убедительно.

Комнату оглашают восторженные аплодисменты, и фильм возвращается в тихую гавань юмора: мы смеемся над тем, насколько невероятен успех Бетти. Но мы также подозреваем, что произошло нечто удивительно важное, что фильм сошел со своей оси. Откуда взялась эта опытная знойная женщина-вамп? Как Бетти научилась так владеть собой? А может быть, ее владение собой следует понимать буквально — то есть ей завладела другая личность? Эта ключевая сцена и та, что потом произойдет в «Силенсио», предполагают интерпретацию «Малхолланд Драйва» как размышления о радостях и рисках веры в иллюзию, будь то кино или любовь. Эти тайны лежат в основе множества великих произведений и точно — у истоков линчевского кино эмоциональных крайностей: какая магия позволяет искусственному обрести силу чувства? Как может нечто столь целлулоидное быть одновременно столь глубоким? В какой момент фальшивка становится правдой?

Премьера «Малхолланд Драйва» состоялась на Каннском кинофестивале в мае 2001 года. Обычно Линча прекрасно встречали в Каннах, но когда он в последний раз привез туда сложный фильм, «Шоссе в никуда», мнения критики полярно разошлись. «Малхолланд Драйв» — нелинейное кино, требующее активного участия зрителя, — было не простым заявлением для цирковой атмосферы Канн, арены скоропалительных суждений, где фильмы, которые не усваиваются в ту же секунду, часто игнорируются или высмеиваются. Большинство критиков были восхищены и при этом говорили, что озадачены. (В «Вэрайети» фильм объявили «захватывающим, но нарочито непроницаемым».) Жюри под председательством актрисы и режиссерши Лив Ульман присудило приз за лучшую режиссуру двоим: Линчу и Джоэлу Козну (за фильм «Человек, которого не было»). Формулировка критиков из Канн — что «Малхолланд Драйв» прекрасен, но непонятен, — дожила и до премьеры в США

на Нью-Йоркском кинофестивале в октябре. К тому времени Линча уже выводили из себя вопросы о том, чем полнометражка отличается от пилота; он не хотел, чтобы люди думали, будто это наскоро склеенные обрезки. «Разговоры об этом — это гнеение (sic!) ума», — объявил он на пресс-конференции в Нью-Йорке.

Тем не менее подробно задокументированная история создания фильма подготовила Линча к вопросам о процессе, и на некоторые из них он давал откровенные ответы. «Когда пришли новые идеи, мы взялись за работу, как будто это был новый проект, — рассказал он „Ньюсуик“. — Но так как началось все определенным образом, это было скорее способом перехитрить самих себя. Как у сюрреалистов, которые бросались словами и позволяли случайным действиям нечто диктовать». У некоторых критиков возникли проблемы с сюжетными хитросплетениями — Рекс Рид в многословной истерической статье в «Нью-Йорк обсервер» назвал фильм «кучей идиотского и бессвязного мусора», — но многие были рады подвергнуть фильм пристальному анализу. Той публике, на которую «Малхолланд Драйв» произвел впечатление, как раз понравилась его уникальная структура фильма-головоломки, которую зрителю требовалось сложить у себя голове. В онлайн-издании «Салон» появилась статья под названием «Все, что вы боялись спросить о „Малхолланд Драйве“», в которой распутывались нарративные узлы фильма и структурировалась его космология; разные сайты, некоторые из них работают по сей день, пошли дальше, начав интерпретировать роли третьестепенных персонажей и отдельных предметов.

Культ, сложившийся вокруг «Малхолланд Драйва», свидетельствовал о желании зрителя принимать участие в художественном произведении, о коллективной жажде раскрывать, декодировать и развеивать тайны, которую Линч разбудил «Твин Пиксом». Сериальный нарратив стал после «Твин Пикса» во много раз популярнее, а зрители особенно заходились, когда сложные сюжеты вырастали из больших тайн, лежащих в основе сюжета, как в случае с конспирологической интригой «Секретных материалов» (1993–2002) или завиральной мифологией «Остаться в живых» (2004–2010). Раздробленные эллиптические истории — не новость для кино, они были главным инвентарем таких гениев модернизма, как Ален Рене и Микеланджело Антониони, но выход «Малхолланд Драйва» совпал с растущей потребностью в нарративной сложности. Публика уже успела привыкнуть к ставшим классикой манипуляциям со временем у Квентина Тарантино или более мягким изломам в фильмах польского режиссера Кшиштофа

Кесьлёвского, исследовавшего причудливый рисунок пересекающихся судеб в «Двойной жизни Вероники» (1991) и в трилогии «Три цвета» (1993–1994). Выбивающие почву из-под ног трюки в хитах вроде «Обычных подозреваемых» (1995) и «Шестого чувства» (1999) популяризировали идею нарративной игры; «Мemento» Кристофера Нолана, еще один нуар об амнезии, на этот раз с обратной хронологией, вышел за несколько месяцев до «Малхолланд Драйва», а прием временной петли использовался все чаще — как, например, в «Донни Дарко» (2001), «Детонаторе» (2004) и «Дежавю» (2006).

Фильм своего времени, «Малхолланд Драйв» оказался самой высоко оцененной картиной Линча со времен «Синего бархата». Подводя итоги, кинокритики «Вилледж Войс» и «Филм коммент» назвали его лучшим фильмом 2001 года. Несмотря на невыдающиеся кассовые сборы в США (семь миллионов долларов), он принес Линчу третью номинацию на «Оскара» за лучшую режиссуру — как и в случае с «Синим бархатом», это была единственная номинация фильма. Признание утверждало Линча в статусе уважаемого голливудского корифея, при этом такого, который часто работает за его пределами, а «Малхолланд Драйв» — в качестве сильной притчи о киноиндустрии, идеального выражения глубоких отношений любви-ненависти между Линчем и Голливудом.

Линч отзывался о Лос-Анджелесе в смело романтическом ключе как о месте, «где золотой век кино еще жив», задерживаясь на «ночном запахе жасмина». Едва ли не первое, что он сделал по приезду в Лос-Анджелес, — посмотрел на дорогу, на которую съезжает в «Бульваре Сансет» Билли Уайлдера скрывающийся от коллекторов герой Уильяма Холдена, тем самым уготавливая себе судьбоносную встречу с призраками Голливуда эпохи немого кино. (Линч вспоминает, как был расстроен, узнав, что особняк Нормы Десмонд, которым владела семья Гетти и который уже давно снесли, на самом деле находился на бульваре Уилшир.)

Как и в любимом «Бульваре Сансет» Линча, повествование в «Малхолланд Драйве» ведется от лица главного героя, который, как выясняется, умер. Линч недвусмысленно отдает этому фильму дань кадром с легендарными воротами студии «Парамаунт», которые появляются в «Бульваре Сансет»; на парковке стоит «Изотта-Фраскини» 1929 года — машина, которую водит в фильме Уайлдера герой Холдена.

Погруженный в романтику ушедшего Голливуда, «Малхолланд Драйв», однако, вносит лепту в историю несчастных призраков этого города, рассказывая назидательную историю о профессиональном и романтическом разочаровании актрисы.

«Стезя актера — одна из самых трудных, — сказал мне Линч в 2001 году. — У них есть только они сами, и большую часть времени они просто ждут и надеются; известно, какую роль в их взлетах и падениях играет случай». За историей Дайан/Бетти стоят трагедии из реальной жизни, такие как смерть Мари Прево, актрисы немого кино канадского происхождения, чье тело со следами зубов ее таксы было найдено через несколько дней после того, как она скончалась от истощения. Пег Энтуисл, актриса вторых ролей кино и театра, по легенде, покончила с собой, прыгнув с одной из букв надписи «ГОЛЛИВУД». Мэрилин Монро была найдена в своей кровати в позе эмбриона, почти как тело, которое находят Бетти и Рита и которое, как выясняется, принадлежит Дайан. (Так случилось, что «Малхолланд Драйв» посвящен женщине, которая слишком рано ушла от нас, — начинающей актрисе Дженнифер Сайм, которая недолгое время работала ассистенткой Линча по продакшену и погибла в автокатастрофе в 2001 году.)

Главный источник вдохновения для структуры «Малхолланд Драйва» — «Головокружение» Хичкока, своего рода путеводная звезда Линча и самая известная дважды рассказанная история в истории кино. Как и «Шоссе в никуда», «Малхолланд Драйв» принимает форму «free replay — свободного повторного воспроизведения», если позаимствовать название эссе Криса Маркера о «Головокружении». «Ты — мой второй шанс, Джуди», — говорит герой фильма Скотти (Джеймс Стюарт) женщине (Ким Новак), которую он создал по образу утраченного предмета своей одержимости, таща ее на верх башни, где история повторится. Идея второго шанса, нового начала, занимает важное место в американском сознании, как и поиск идеальной подделки, более реальной, чем оригинал, иррациональный порыв, который Умберто Эко в эссе 1986 года «Путешествия в гиперреальности» окрестил «неврозом восстановления». «Малхолланд Драйв», восстановленный из руин закрывшегося проекта, представляет собой торжество второго шанса, однако в этом фильме рассказывается история бездарной реконструкции, в основе которой лежит заведомо провальная, но неотразимо притягательная идея переписать прошлое.

Согласно самой популярной интерпретации головоломки «Малхолланд Драйва», в последней трети остаток фильма переосмысливается как фантазия умирающего: вспышки распадающегося сознания убитой горем Дайан, погубившей свою возлюбленную, Камиллу (которую мы знаем как Риту), и пребывающей в предсмертной агонии. Бетти — альтер-эго Дайан, исполняющее ее желания, возникшее из изменчивой смеси вины,

горя, ревности и желания. Возможно, потому, что Линч пришел к окончательной версии фильма, работая над уже отснятым материалом, или же потому, что он в принципе любит усложнять отношения между реальностью и фантазией, он представляет так называемую фантазию (то, что было в пилоте) более или менее реалистичной; номинальная же реальность (из второй съемки) приобретает форму бессвязных фрагментов и развивается по законам ночного кошмара.

Если нечто в нас отзывается на этот фильм и после того, как были получены ответы на эти вопросы, то потому, что эти вопросы, в общем, к делу не относятся. В большей степени, чем загадкой, которую нужно разгадать, предметом «Малхолланд Драйв» является сам акт разгадывания: приятный и опасный, важнейший и абсурдный процесс создания повествовательной логики, желания и создания смысла. Вне зависимости от того, задается ли в фильмах Линча этот вопрос напрямую — в поздних своих фильмах он размышляет о роли историй во времена, когда сама реальность кажется выбитой из колеи. Все, кто ближе всего Линчу по духу, так же зациклены на этой идее, и обретаются они не только в кино (ветеран французской новой волны Жак Риветт, известный молодой режиссер из Тайланда Апичатпонг Вирасетакул), но и в литературе. Как и Линч, Харуки Мураками пытается в своих книгах ухватить такие абстрактные головоломные понятия, как форма времени или неуловимость «я», и понимает, что сюрреализм работает эффективнее всего, когда незаметно внедряется в обыденный мир. Том Маккарти, размышляющий в своем творчестве границы между концептуальным искусством и авангардным романом, говорит об «удивительно литературной логике» фильмов Линча, сравнивая «Внутреннюю империю» с «Поминками по Финнегану» и романами Алена Роб-Грийе. Покойный Роберто Боланьо открыто предлагал сравнивать его последний роман, расширяющий сознание опус-магнум «2666», с творчеством Линча: в книге даже есть киберкафе под названием «Огонь, иди за мной» и разговор о любимых произведениях Линча. «2666» — в той же степени книга о литературе, что «Малхолланд Драйв» — фильм о кино. И там, и там метафизический страх перед пустотой выглядит прямо из-за занавеса обыденных событий повседневной жизни, а отношения между сном и реальностью планомерно переосмыслены. Применяя логику фрагментарной реальности кошмара к событиям действительности (менее «реалистичной», чем предшествующая фантазия с исполнением желаний), в «Малхолланд Драйве» Линч подчеркивает роль фантазии в придании формы и связности нашему опыту. То, что это

одновременно убежище и риск, ясно показано у Боляньо в «2666», в рассказе о блуждающем разуме поэта Амальфитано. Его «мысли, или чувства, или бредни... делали побег свободой, даже если свобода означала всего лишь бесконечное продление побега. Они преобразовывали хаос в порядок, пусть и ценой того, что обычно называют рассудком». Амальфитано размышляет об извилистых течениях своего сознания, но он вполне мог теми же словами описать чарующий смысл и пугающую силу таких творений, как «2666» и «Малхолланд Драйв».

Уже больше десятилетия будучи режиссером по совместительству, Линч занимался миллионом дел, включая музыку и живопись. Но самая заметная его роль — это роль неугомонного пропагандиста официально запатентованной техники релаксации, известной как трансцендентальная медитация, или ТМ.

Пресса со вкусом размышляла о становлении Линча — духовного наставника — как об обстоятельстве, которое, учитывая сомнительную историю ТМ, может придать новый смысл его многолетнему статусу «культового режиссера». В статьях непременно отмечается предполагаемое несоответствие между создателем мрачных, макабрических, болезненных фильмов и человеком, рекламирующим ньюэйджевскую практику, которая десятилетиями ассоциировалась в первую очередь с «легкомысленными глупышками» («Шокирующе мирная внутренняя жизнь Дэвида Линча» — гласит один из заголовков). Но есть неопровержимая логика в том, что Линч ищет трансцендентального, не говоря уже об абсурдистской иронии в том, с какой горячностью он вошел в роль поборника движения: устраивал кампании по сбору средств и концерты, участвовал в лекционных турах и создал громко названный Фонд осознанного образования и всеобщего мира Дэвида Линча. «Попытка добиться мира во всем мире с помощью медитации — это, возможно, самое линчевское дело, которое Линч когда бы то ни было предпринимал», — заключает автор статьи в «Нью-Йорк таймс» в 2013 году, в третьем большом тексте о Линче и ТМ с 2006 года.

Трансцендентальная медитация — отнюдь не новинка. Будучи одним из самых популярных веяний контркультуры 1960-х, она познакомила Запад с медитацией и помогла запустить ставшую невероятно прибыльной индустрию самосовершенствования. Практика мантровой медитации восходит к написанным много веков назад на санскрите Ведам. Но именно Махариши Махеш Йоги, индийский старец с предпринимательской жилкой, упростил учение для масс и продал им его.

Техника, которую Махариши изобрел в середине 1950-х годов, а затем рекламировал в мировом лекционном туре, нашла отклик у скороспелой культуры, жаждущей самосовершенствования: закрывайте глаза на двадцать минут

дважды в день и повторяйте про себя мантру, чтобы избавиться от стресса, понизить артериальное давление, улучшить общее физическое и психическое состояние и даже достичь просветления. В отличие от дзена и техники медитации Випассана, требующих осознанности и концентрации, ТМ не требует вообще никаких усилий. Все, что должен сделать человек, который собирается практиковать трансцендентальную медитацию, — это внести взнос за процесс инициации, в который входит назначение тайной персонализированной мантры.

Впервые СМИ заинтересовались ТМ, когда «Битлз» в разгар своей психоделической фазы пришли на лекцию Махариши в Лондоне в 1967 году, на пике Лета Любви, и сообщили, что бросают ЛСД ради «новых способов достижения того же эффекта». На следующий год члены группы и их партнеры, а также актриса Миа Фэрроу, Майк Лав из «Бич Бойз» и фолк-певец Donovan с большой помпой отправились в поездку на практику длиной в несколько месяцев вместе с Махариши в его ашрам у подножия Гималаев. Это было краткосрочное помутнение, и «Битлз» в ярости покинули обитель, как говорят, из-за денежных споров и слухов о неподобающих действиях сексуального характера со стороны Махариши (многие, включая Джорджа Харрисона, эти слухи отрицали). Вследствие разочарования Джон Леннон написал едкую вещь, которую назвал именем гуру («Что ты наделал? Ты всех выставил дураками») и которую Харрисон убедил его переименовать в *Sexy Sadie*.

Однако трансцендентальная медитация пережила как черный пиар, так и собственно контркультуру, и в 1970-х оказалась идеальным дополнением для «Я»-десятилетия с его «культом личности». Движение открыло отделения во многих американских городах, зазывая клиентов новыми медицинскими исследованиями, доказывающими положительный эффект медитации, и создало центр высшего образования, Международный университет Махариши, позже переименованный в Университет менеджмента Махариши, сначала в Южной Калифорнии, а затем в Фэрфилде в Айове, который вскоре стал центром американского движения ТМ. Махариши остался главным символом восточной духовности в западной поп-культуре и появился на обложке журнала «Тайм», а также, вместе с практикующими ТМ Клинтом Иствудом и Мервом Гриффином, на ток-шоу Гриффина.

Появлялся ли он на американском телевидении или обращался к ученикам на Канале Махариши, телевещательной компании движения, Махариши не то чтобы излучал солидность харизматичного гуру. Маленький сияющий человек, всегда

одетый в белые одежды и с гирляндой цветов на шее, он рассказывал о вечном счастье и ничем не ограниченном сознании высоким голосом с напевной интонацией. «Хихикающий гуру», как его прозвали, был идеальной линчевской фигурой, человеком не отсюда.

Когда Линч говорит о трансцендентальной медитации, а он много раз делал это в интервью и на лекциях, он обычно называет момент, когда случилось его открытие: в 11 часов утра 1 июля 1973 года, в центре ТМ на бульваре Санта-Моника в Лос-Анджелесе. Он не раз слышал о медитации во времена обучения в академии изящных искусств, но всегда был скептичен: он думал, что это «манипуляция сознанием», «настоящая чушь», которая заставит его «питаться изюмом и орехами». Но когда его сестра Марта, начавшая медитировать несколькими месяцами ранее, рассказала ему о своем опыте, он услышал в ее голосе нечто. С того головокружительного момента «райского блаженства» — он как будто был в лифте, а кто-то «перерезал кабель», — Линч ни разу не пропустил ни одной сессии, даже в лихорадке съемок. Он открыл медитацию в тяжелый момент — «Голова-ластик» заглох, а брак с его первой женой Пегги разваливался, — и говорит, что эта практика в принципе спасла ему жизнь. «Я даже думал тогда: „Если бы у меня не было медитации, то, возможно, самоубийство могло показаться мне единственным выходом из положения“,» — сказал он журналисту «Голливуд репортер» в 2014 году. Отрекшись от терапии из страха, что она ограничит его творческое мышление, Линч также не доверял медитации из-за того, что она могла помешать его «жизни в искусстве». Принятие и просветление через дзен казались какой-то пассивностью, что противоречило пуританской трудовой этике, которая проявляется каждый раз, когда Линч говорит о своих ежедневных ритуалах, о своей навязчивой потребности в производстве. Но он так сильно увлекся трансцендентальной медитацией именно потому, что, как он скажет журналистке Клэр Хоффман, «она дает тебе ощущение, что ты мог бы пойти посидеть под деревом, но также она дает тебе ощущение, что ты можешь просто пойти поработать». ТМ не затормозила его как художника; возможность «нырять глубже» обеспечила ему более непосредственную связь со своим бессознательным или, как он предпочитает это называть, с идеями, которые носят «где-то там», в расширенном поле сознания, в котором все связано.

Линч был одним из нескольких миллионов американцев, которые начали медитировать на пике популярности движения ТМ; по данным опросника Галопа, в 1977 году четыре процента населения страны практиковали медитацию. (В «Энни Холл» Вуди

Аллена, вышедшем в том же году, Джефф Голдблюм произносит одну из самых запоминающихся фраз в фильме: «Я забыл свою мантру».) В надежде привлечь светскую публику Запада Махариши, изучавший физику и математику, хотел определить ТМ как науку, а не как религию, и спонсировал и публиковал бесчисленные научные исследования о медитации.

В то же время амбиции ТМ стали еще более грандиозными; они вышли за пределы обучения медитации до так называемой программы ТМ-Сидхи, углубленной техники, которая включала в себя левитацию, или «йогические полеты»; на самом деле речь шла о подпрыгивании на матрасе в позе лотоса. Если практиковать это одновременно в достаточно больших группах, уверял Махариши, то произойдет выброс положительной энергии, который приведет к снижению уровня преступности, насилия, несчастных случаев и даже безработицы. Миссионерский план, преподнесенный как математическое уравнение, эффект Махариши предполагал, что если один процент квадратного корня населения Земли будет медитировать, то настанет мир во всем мире. ТМ продолжала идти в ногу со временем. Во времена хищнического свободного рынка 1980-х она в большей мере, чем когда-либо еще, стала крупным бизнесом. Даже когда Махариши постепенно перестал быть публичной фигурой и в конце концов уединился в своем жилом комплексе в голландском городке Влодроп, его империя продолжала расширяться, включив в себя аюрведические продукты по уходу за здоровьем, строительную компанию, специализирующуюся на ведической архитектуре, несколько колледжей и университетов, а также политическое движение, Партию природного закона, которая на пике популярности действовала более чем в семидесяти странах.

Некоторые ученики вышли из организации, хотя и продолжали медитировать самостоятельно; одно дело помочь себе снизить артериальное давление, а другое — преследовать цель создания «мирового правительства». (Гуру самосовершенствования Дипак Чопра покинул движение ТМ в 1990-е годы из-за того, что назвал «атмосферой культа».) Линч многие годы не распространялся о ТМ, видимо, остерегаясь стигмы, даже в падком на тенденции и толерантном к разным духовным практикам Голливуде. «Я особо не говорю о медитации, — сказал он в интервью 1990 года. — Многие против нее. Мне это просто нравится...» Но со временем, по мере того как медитация становилась частью мейнстрима, Линч стал более открыто высказываться о своем выборе. Когда в 2000 году квантовый физик и лидер ТМ Джон Хагелин избирался в президенты как кандидат от Партии природного закона, Линч

срежиссировал его предвыборное видео — странный и выпененный ролик, в котором Хагелин оглашает свои убеждения (в основном либеральные и либертарианские), сидя перед золотым занавесом.

В 2001 году Линч записался на курс Просвещения, отведенный для занимающихся медитацией людей, готовых заплатить миллион долларов за возможность провести месяц с Махариши. Линч приехал во Влодроп в июне 2002 года и узнал, что не увидит духовного наставника во плоти. Горстка избранных посетителей, которые были допущены до сруба, в котором тот проводил последние годы своей жизни, оказались перед троном из красного бархата, а Махариши появлялся на экране и общался по линии прямой телесвязи из комнаты наверху. «Когда я проигрываю это в памяти, он был прямо там, — сказал Линч Хоффману. — Это странно. Он был прямо над нами, но приходил через телевидение. Но ощущение было, как будто никакого телевизора нет. И так оно и было». Бестелесный гуру, дающий указания из соседней комнаты: это мог бы быть кадр из «Видеодрома» Дэвида Кроненберга с отделенной от тела говорящей головой, Брайаном О'Бливионом, который существует только как библиотека видеокассет, или из фильма самого Линча, вроде человека из пультавой комнаты в «Малхолланд Драйве», дающего таинственные распоряжения по телефону внутренней связи.

Линч вернулся с курса Просвещения в ажиотаже («Все, кого я там увидел, для меня — настоящие герои», — сказал он Хоффману) и еще более преданным делу ТМ. В июне 2003 года он участвовал в пресс-конференции в отеле «Фор Сизонс» в Беверли-Хиллз, где Джон Хагелин объявил о планах построить «дворец мира» площадью в две тысячи квадратных метров в Лос-Анджелесе для совместной медитации, обращенный на восток в соответствии с законами ведической архитектуры. Линч и несколько голливудских актеров, которые с ним работали, включая Лору Дерн, Хизер Грэм и Лауру Елену Хэрринг, несколько минут просидели в молчании, демонстрируя практику трансцендентальной медитации.

В октябре 2003 года Линч устроил еще одну пресс-конференцию, на этот раз в отеле «Плаза» на Манхэттене, чтобы объявить о своем намерении собрать миллион долларов, чтобы построить глобальную сеть дворцов мира; Махариши присоединился по спутниковой связи из Голландии. «Прямо сейчас нам нужно вернуть земле мир», — сказал Линч «Нью-Йорк пост». (Это было через полгода после вторжения американских войск в Ирак.) В статье в «Вог» описывался ежедневный ритуал в

голливудском офисе Линча: каждый день в 5:30 вечера компьютеры и телефоны выключаются и все сотрудники приходит в его звуконепроницаемую студию звукозаписи, чтобы вместе помедитировать.

Линч создал свой фонд в июле 2005 года и поехал в тур по колледжам страны под названием «Сознание, творчество и мозг» с Хагелином и психофизиологом Фредом Тревисом. Студенты Йеля, Брауна, Калифорнийского университета в Беркли и других учебных заведений пришли, так как хотели посмотреть на творческий процесс Линча. Они получили Линча, рассуждавшего о том, что медитирование — это «деньги в банке» для художника, лекцию Хагелина о связи теории струн и сознания, и демонстрацию: медитирующего подключили к электроэнцефалографу, чтобы показать изменения активности мозга во время трансцендентального «перехода». Когда в феврале 2008 года Махариши скончался, Линч присоединился к тысячам скорбящих на похоронах в индийском городе Аллахабад, где Махариши кремировали на большом погребальном костре из сандалового дерева, в месте, смотрящем на сакральную точку, где сходятся реки Ганг и Ямуна.

Отношения Линча с движением тоже не обошлись без неоднозначных моментов. В 2007 году он посетил Германию в надежде купить Тойфельсберг, или Дьявольскую гору, — холм на окраине Западного Берлина, состоящий из двенадцати миллионов кубометров завалов времен Второй мировой. Под ним находится недостроенное нацистское военное училище, спроектированное Альбертом Шпеером; на вершине холма стоит белый купол — останки американской «станции перехвата» времен холодной войны. План переделать это любопытное место в трансцендентальный университет получил отрицательную рекламу, когда Эмануэль Шифгенс, немецкий «раджа» ТМ, в белых одеждах и золотой короне, встал перед берлинской публикой рядом с Линчем и провозгласил по-немецки: «Мы за неуязвимую Германию!» Потом он объяснял, что под «неуязвимой» он подразумевал «лишенная отрицательной энергии», но пути назад уже не было.

В общем, однако, фонд Линча появился как положительная сторона ТМ, ратуя за возвращение к основам и свершение добрых дел. За годы разговоры о левитации и дворцах мира уступили место более осязаемой и земной пользе от практики. Хотя с 1970-х годов попытки сделать трансцендентальную медитацию предметом в государственных школах периодически наталкиваются на сопротивление на основании Первой поправки, фонд Линча успешно ввел «время тишины» в школах с

пониженной успеваемостью. В первую очередь фонд прилагает усилия к тому, чтобы обеспечить бесплатный доступ к ТМ «группам риска», включая бездомных, представителей коренного населения, страдающих диабетом, заключенных и ветеранов, страдающих посттравматическим стрессовым расстройством. Некоторые считают, что именно Линч убедил организацию понизить вступительный взнос, который взлетел с семидесяти пяти долларов в 1973 году, когда Линч в нее вступил, до двух с половиной тысяч в 2007-м. На следующий год сумма уменьшилась до полутора тысяч (возможно, еще одним фактором стал экономический кризис). Благодаря снижению цен или повышенному вниманию общественности ежегодный коэффициент новоприбывших заметно возрос с того момента, как Линч открыл свой фонд.

В личной жизни Линча наметился очередной сдвиг примерно тогда, когда он стал лицом движения ТМ. В мае 2006 года он женился на Мэри Суини, с которой у него был роман и которая была важным членом его творческой группы, но через месяц после свадьбы подал на развод. Скоро он начал встречаться с Эмили Стофл, актрисой из «Внутренней империи» на тридцать пять лет моложе режиссера; в 2009 году они поженились, а в 2011-м родился четвертый ребенок Линча, дочь Лула, названная как персонаж Лоры Дерн в «Диких сердцем». В 2008 году журналист «Нью-Йорк таймс» спросил Линча о его привычке жениться: «Вы ведь уже были трижды женаты?» — «Да, это прямо отлично». — «Почему человек, который чувствует себя таким счастливым, так много раз женился?» — «Ну, мы живем в поле относительности. Все меняется».

Многие старые друзья, открывшие ТМ вместе с Линчем в 1970-е (среди них Кэтрин Коулсон, Фредерик Элмс и Джек Фиск), продолжают занятия. Линч познакомил с ТМ многих актеров на съемках, а также певицу Джули Круз и оператора Питера Деминга. (Когда звезда «Твин Пикса» Шерилин Фенн наконец попробовала медитацию в 2013 году, она написала в своем блоге: «24 марта — первый день моей новой жизни. Он изменил мой мир абсолютно во всем. ДКЛ^[34] подарил мне это, так как я не могла бы позволить себе заплатить нужную цену, чтобы прикоснуться к этому священному учению».) Не все близкие Линча были однозначно за. Изабелла Росселлини говорила писателю Грегу Олсону: «У меня началась головная боль, когда я попробовала трансцендентальную медитацию. Меня воспитали католичкой, и моя голова уже была переполнена правилами и инструкциями».

Многие вслух гадали, не притупила ли медитация остроту

линчевского ума, не отвлекла ли она его. «Если ты медитируешь, то это не значит, что ты будешь снимать фильмы о вязании», — сказал он в интервью «Нью-Йорк таймс» в 2003 году. Но за десятилетие, прошедшее с того момента, как Линч стал поборником ТМ, он снял всего один фильм, «Внутреннюю империю» — свое самое экспериментальное произведение, а также фильм, в котором духовная космология выступает наиболее явно. Он утверждает, что просто ждет, когда к нему придет нужная мысль, та самая большая рыба. Но некоторые считают, что он нашел высшее призвание. Режиссер Абель Феррара в интервью сайту «Индивайр» в 2011 году говорит об этом прямо: «Линч просто не хочет больше снимать фильмы. Я сам с ним об этом говорил. Это чувствуется, когда он об этом говорит». Он иронически добавляет: «Я чокнутый, а он несет в мир трансцендентальную медитацию».

Когда я брал у Линча интервью осенью 2006 года, то единственным предметом, который интересовал его больше, чем трансцендентальная медитация, было цифровое видео, формат, в котором он снял свой последний фильм, «Внутреннюю империю». «С цифрой нет предела совершенству, — сказал он, одновременно воодушевленный и нервный. — Пленка — как динозавр, застрявший в битумной яме. Людям может это дико не нравиться, потому что они очень любят пленку, как и аудиокассеты. И я люблю пленку. Обожаю!» Он скривил мину, выражающую скорее боль, чем любовь: «Это так прекрасно. [Но] я лучше умру, чем опять буду так работать».

Видеозапись, изобретенная в 1950-е годы, — это аудиовизуальный медиум, основанный на электронном сигнале, а не на проецировании целлулоидных снимков на пленку. В первые годы своего существования видео обычно использовалось для записи телепередач, а также в галереях, где с ним работал тесный круг художников, занимающихся видеоартом. Линч впервые опробовал этот формат в 1974 году, когда Американский институт киноискусства попросил Фреда Элмса, с которым они делали «Голову-ластик», протестировать два типа видеокассет. Линч спросил, может ли он дважды снять короткометражку. Результатом, созданным в течение дня, стал фильм «Ампутантка» — снятая одним кадром сцена, в которой безногая женщина (которую сыграла Кэтрин Коулсон) пишет письмо, текст которого читает голос за кадром, а медсестра обрабатывает ее перевязанные обрубки; этот процесс изображен в отвратительных подробностях. (Коулсон потом рассказывала писателю Грегу Олсону, что администраторы киноинститута, ожидавшие увидеть

обычные пробы, пришли в ужас от результата и спросили Элмса: «Линч как-то к этому причастен?»)

Съемки полнометражных фильмов на видео стали широко практиковаться только в середине девяностых, с переходом от аналогового видео к цифровому и с появлением дешевого компактного формата кассет MiniDV. Движение «Догма 95», возглавленное датским провокатором Ларсом фон Триером, запустило цифровую революцию, и уже скоро DV стал основным способом съемок независимого кино по всему миру. Видео высокого разрешения, которое по уровню часто близко подходит к пленке, вскоре стало обычным форматом и для студийных фильмов. Но первая волна MiniDV-фильмов делится на две широкие категории: фильмы, в которых видеозапись рассматривается как самостоятельный киноязык со своим собственным экспрессивным потенциалом (например, первый фильм «Догмы», «Торжество», или «Ведьма из Блэр»), и те, которые стараются завуалировать или отрицают особую фактуру видео и используют его просто как более дешевую замену пленке.

Линч не собирался симулировать целлулоид на ультрасовременной видеокамере. Он снял «Внутреннюю империю» на довольно примитивную модель любительского уровня Sony DSR-PD150, появившуюся в продаже в 2001 году по розничной цене ниже, чем четыре тысячи долларов. Эту же камеру он использовал для съемок экспериментальных виньеток вроде «Кроликов» — сериала из нескольких эпизодов, в котором семья с кроличьими головами общается беккетовскими бессвязными фразами под картонный закадровый смех из ситкомов: некоторые эпизоды он размещал на своем сайте. Линч оценил возможности цифровых технологий быстрее и начал исследовать их с большим энтузиазмом, чем многие режиссеры вдвое младше его. В 2001 году он запустил замысловатый сайт davidlynch.com, где продаются сопутствующие товары (кружки, фотографии, пугающие рингтоны) и дополнительные материалы для подписчиков («живые» и анимированные короткометражки, оригинальная музыка).

Любовь Линча к видеозаписи во многом связана с тем, какую свободу она предоставляет: как для живописи мало что нужно, кроме холста и красок, так и съемки с видеокамерой убирают ограничения традиционного кинопроизводства, что позволяет иметь меньшего размера съемочную группу, уменьшает временные затраты на установку аппаратуры и отменяет необходимость в постоянных отчетах перед инвесторами. «Внутренняя империя» была написана по одной сцене за раз и снималась по кусочкам в течение трех лет, без продуманного

финала и (что еще важнее) общего видения картины. В основу фильма лег четырнадцатистраничный монолог, который Линч написал для своей подруги и соратницы Лоры Дерн, в котором она играет не стесняющуюся в выражениях типичную даму с американского юга, безудержно открывающую душу неизвестному вопрошателю в холодной и сырой комнате, рассказывающую напыщенно-вульгарные истории о сексуальном насилии и страшной мести. Они сняли ее за один семидесятисемиминутный дубль в декорациях, созданных в художественной студии Линча. Дальше он продолжил работать методом свободных ассоциаций: «Мне приходила в голову идея сцены, и я ее снимал, новая идея — новые съемки. Я не знал, как они будут связаны». Только когда проект уже шел полным ходом, он связался со «СтудиоКанал», оплатившим производство «Малхолланд Драйва». Руководители студии дали добро даже несмотря на то, что Линч, по его словам, «сказал им две вещи: я не знаю, что я делаю, и я снимаю на D. V.».

Название дала Лора Дерн, только что ставшая соседкой Линча. Однажды она упомянула о том, что ее тогдашний муж, музыкант Бен Харпер, родился во Внутренней империи, к востоку от Лос-Анджелеса. Многие встало на свои места, когда Линч решил провести часть съемок в польском городе Лодзе, где проходил кинофестиваль, на котором он впервые побывал в 2000 году. (Фестиваль с того времени переехал в Быдгощ.) Когда-то Лодзь был мировой столицей текстильной промышленности, а во время Второй мировой там находилось одно из крупнейших еврейских гетто; после войны он стал центром киноиндустрии и «домом» престижной киношколы, в которой учились такие режиссеры, как Анджей Вайда и Роман Полански. Линчу очень нравились заброшенные фабрики постиндустриального города — они вдохновили серию фотографий, которую он выставил в 2013 году; он даже объявлял о планах (которые давно забросил) построить в Лодзе киностудию.

Так же, как структура «Малхолланд Драйва» с нарочито «дефективной» сюжетной линией и внезапными откровениями позволяет увидеть эволюцию фильма от пилотного телевизионного проекта без утвержденного финала до полнометражной кинокартины, особенности «Внутренней империи» отражают процесс ее создания. Без сомнения, эта картина, в наибольшей мере приближенная к сюрреалистической практике автоматического письма, могла воплотиться в жизнь только так. Фильм, дающий опыт полного погружения и постоянного соскальзывания, кажется продуктом непрерывного и неотредактированного «мозгового штурма». Режиссер не ждет

прибыли и даже не претендует на создание полноценного фильма. Линч видит «красоту» этого произведения в ощущении абсолютной свободы в работе: гибкости и спонтанности. Картина потрясает не только тем, насколько глубоко «внутри» она заходит, но и тем, как режиссер практически не ставит границ между своим бессознательным и его воплощением на экране.

Разрозненные сегменты и параллельные миры «Внутренней империи» соединяются в историю о глубоком кризисе личности. Беда приближается, когда к актрисе Никки Грейс (Дерн), живущей в сумрачном голливудском особняке, заходит в гости соседка (Грейс Забриски). Камера вплотную приближается к лицу женщины, с сильным восточноевропейским акцентом рассказывающей «старую сказку» — линчевскую версию христианской истории грехопадения: «Маленький мальчик вышел погулять. Открыв дверь, он увидел мир. Переступив порог, он отбросил тень. Так родилось зло». Рассказчица к тому же предлагает «вариацию» истории, в которой фигурирует «маленькая девочка», «потерявшаяся на базаре, как глупенькая», и подсказывает, что «за базаром лежит путь во дворец». (В интервью 2008 года Ричарду А. Барни Линч пояснил, что понятия «базар» и «дворец» были взяты им у Махариши: «Вы ходите по базару, и это по-настоящему увлекательно, но на каждом шагу есть шанс быть обманутым, даже повернуть обратно и потеряться или попасть в беду». Дворец же символизирует трансцендентальный переход.)

Как и предсказывает соседка, Никки получает желанную роль в слащавой южной мелодраме «С высоты печального завтра», а ее партнером становится обходительный ловелас Девон (Джастин Теру). Актриса вскоре узнает, что участвует в ремейке: съемки оригинальной польской картины были остановлены после убийства обоих актеров, исполнявших главные роли. Границы фильма и реальности начинают безжалостно размываться, пространство и время тоже идут трещинами. Вот мы в солнечной Южной Калифорнии, а в следующий момент — в заснеженном уголке Старого света, в Польше. (Одно из значений словосочетания «внутренняя империя» — Центральная Европа). Никки постепенно сливается в единое целое со своим персонажем, Сью, а прописанная в сценарии внебрачная связь главных героев переносится в реальную жизнь. Но что из этого реальность, кто кому снится? Помимо Никки и Сью, Дерн играет еще по меньшей мере две вариации персонажа, накладывающиеся одна на другую. Одна из них — это пышущая жаждой мести дама из первоначального монолога, мелькающая в кадре на протяжении всего фильма. Другая героиня живет в ветхом загородном доме, порой оказываясь посреди гарема из жующих

жвачку и щелкающих пальцами женщин. Линчевское полупризрачное сплетение темных делишек недвусмысленно связывает киноиндустрию с проституцией. То и дело в картине появляются лишённые логики кадры из «Кроликов». Некоторые фразы, зачастую говорящие о проблемах идентичности («Я не тот, кем вы меня считаете», «Посмотри на меня и скажи, знаком ли ты со мной»), повторяются в самых разных контекстах и становятся чем-то вроде заклинания. Тем временем фильм, который мы смотрим, идет по телевизору в гостиничном номере, и неведомая темноволосая женщина смотрит его вместе с нами, беззвучно проливая слезы.

Во «Внутренней империи» нет переломного момента, как, скажем, в «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйве». Ощущение от просмотра можно сравнить с бесконечным свободным падением. Если место действия в других картинах имеет замкнутый характер — это истории одного района, — то «Внутренняя империя» струится, словно болотный газ, по разным континентам и по разным измерениям. Этот лабиринт кротовых нор^[35] весьма подвержен возмущениям космического пространства, и достаточно всего нескольких слов Забриски, произнесенных с ведьмовской интонацией вкупе с низкочастотным гулом, чтобы пространственно-временная канва начала разрушаться. Как и в случае с ошеломительной сценой кинопроб Наоми Уоттс в «Малхолланд Драйве», спусковым механизмом в картине становится момент, когда мы в первый раз видим актерскую игру Никки с ее партнером Девонем и режиссером (Джеремии Айронс) на репетиции. Сцена абсурдна, но актриса бесподобна. Игра Никки так хороша — так реальна? — что порождает странный шум в глубине съемочной площадки, неосвещенные углы которой подобны самым темным уголкам нашего подсознания.

«Внутренняя империя» — наследница кровавых любовных признаний Голливуду, к которым относятся картины от «Бульвара Сансет» до «Малхолланд Драйва». В одной сцене персонаж с воткнутой в живот отверткой бежит по Голливудскому бульвару, оставляя кровавый след на Аллее славы. Лента одновременно отдает дань актерам, особенно тем, кого проглотила и выплюнула киноиндустрия, тем, кто «потерялся на базарной площади», и исследует метафизику актерского ремесла. Она развивает идею Линча, промелькнувшую в сцене прослушивания в «Малхолланд Драйве», об актерской игре как внетелесном переживании. Дерн играет с почти пугающим накалом в картине, которая требует от нее существования в трех (если не более) ролях, выпадая из атмосферы южной неспешности и снова в нее погружаясь. «Я

представляла своего персонажа как человека разрушенного или разорванного на части, из сознания которого вытекают другие личности», — сказала мне Дерн в интервью 2006 года и добавила, что вдохновлялась психозом персонажа Катрин Денев в «Отвращении» Романа Полански. Актриса заметила, что постоянно прерывающиеся съемки имели свои преимущества для такой роли: «Ты не знаешь наверняка, куда движешься, и даже не вполне знаешь, что позади. Ты можешь проживать только настоящий момент».

Мрачные сценарии Линча, как правило, смягчаются соблазнительной насыщенностью визуального ряда. К мутному свету «Внутренней империи» не просто привыкнуть, ведь форма как нельзя лучше соответствует содержанию: кроваво-красная, замутненная палитра прекрасно подходит к болезненному, раздробленному состоянию сознания, которое царит в ленте. Линч не стремится тщательно скрыть от зрителя пиксели, мерцание света и тени, характерные для компьютерной графики, и такое безусловное приятие делает цифровую картинку такой же осязаемой, как изображение на киноплёнке. В одни моменты (на заснеженной улице в Польше) картинка даже красива в общепринятом понимании слова, в другие (в игре с полной темнотой и чрезмерным освещением) кадры напоминают о параллельном творческом пути Линча как художника. По мере того, как фильм теряет нить повествования, визуальное решение видится все более правильным. Цифровая съёмка кажется одновременно менее и более «реальной», чем картинка, к которой привык взгляд любителей киноплёнки. Видео так же соотносится с кинофильмом, как сны — или, скорее, кошмары — с действительностью.

По сравнению с кинофильмом видео обычно воспринимается как более грубое, почти гиперреалистичное изображение с более узким цветовым диапазоном и слабым контрастом, но именно этими характеристиками Линч наслаждается. Если киноленты низкого разрешения, такие как «Супер 8», благодаря зернистости овеяны романтическим флером, видеозаписи низкого разрешения с меньшим количеством пикселей на дюйм кажутся размытыми. «Все говорят мне: „Но качество-то, Дэвид, подкачало“, и это правда, — поделился со мной Линч. — Но это — другое качество, оно напоминает мне о старой 35-миллиметровой плёнке. Вы видите другую картинку. Она повествует вам о другом». Сравнение Линчем видео низкого разрешения со старыми плёночными фильмами, созданными до изобретения светочувствительного слоя, показательно: чем мутнее изображение, тем больше пространства для фантазии.

Неудивительно, что этот мастер создания тайн ценит видео за его неинформативность.

Цифровой формат «Внутренней империи» — это формат домашних видео, вирусных видеороликов и порнографии: обыденного медийного мусора, который у нас ассоциируется скорее с телевидением и мониторами компьютеров, чем с кинотеатром, с частным или семейным просмотром, нежели с публичным явлением, и, возможно, именно поэтому картина смотрится на маленьком экране даже лучше, чем на большом. Эта жуткая, неприятная фантазия родилась в той же степени в недрах Ютуба, что и в грязных закоулках бессознательного героини. «Внутренняя империя» не только выглядит как дитя интернета, но и развивается в соответствии с рваной, ассоциативной логикой гиперссылок. И цифровое видео, и цифровой монтаж способствуют созданию разобщенных миров и картин фрагментации человеческой души во «Внутренней империи». Это был первый фильм, который Линч монтировал на компьютере в специальной монтажной программе по так называемой технологии «нелинейного монтирования» вместо привычной ручной работы за планшетом.

Видеозапись в том виде, в котором ее использует Линч, становится языком бессознательного, одновременно более и менее реальным, чем понятная и привычная действительность киноленты. Уже после «Шоссе в никуда» стало понятно, что видео, по Линчу, сообщает иную истину: кассеты, появившиеся на пороге Фреда и Рене, — это не просто свидетельство визита соглядатая; они возвещают о возвращении того, что было вытеснено в подсознание. Когда детектив спрашивает, есть ли у Фреда и Рене видеокамера, Фред отвечает, что предпочитает помнить что-либо «по-своему... не обязательно так, как оно было на самом деле». Изувеченное тело Рене неслучайно показано в формате видео. Цифровое изображение более жизненно, чем пленочное: его частота смены кадров, то есть та скорость, с которой идет смена изображения, выше, чем на пленке, и больше походит на восприятие мира человеческим глазом. Как заметил актер Роберт Дикон, видео способно придать «большее значение тому, что видишь». Тем не менее привыкшему к кинопленке взгляду оно может показаться неестественно резким. Линч использует видео с любопытством и изобретательностью прирожденного художника. Он обращает внимание на мерцание картинки, на тени, на подверженность искажению при недостаточной или чрезмерной экспозиции. Лица и тела раз за разом «отделяются» при помощи безжалостного объектива или подсветки, и Дерн бесстрашно позволяет по-разному

обезобразивать себя посредством широкоугольного объектива. Чрезмерное приближение — это визитная карточка Линча, и в данном случае, играя с цифровой камерой как с новой игрушкой, он рассматривает своих персонажей еще более пытливо, как будто случайно открыв для себя совершенно новый способ изучения.

Снятый на кинолентку фильм творится в результате физического процесса, зависящего от взаимодействия света и химических веществ. Видео по определению более отстраненно, более призрачно, оно представляет собой информационный кластер в электронном эфире. Если определяющей чертой киноленты является тленность, поскольку она может испортиться и со временем рассыпаться на куски, то видео, быстро воспроизводимое несчетное количество раз, пробуждает пугающее ощущение бесконечности. Во «Внутренней империи» — настоящем хорроре цифровой эры кинематографа — призрак не таится в машине. Призрак и есть машина.

Премьера «Внутренней империи» состоялась в сентябре 2006 года на Венецианском кинофестивале, где Линч также получил премию за выдающиеся заслуги в кинематографе. Как обычно, авторы первых рецензий пришли в замешательство. В «Гардиан» картину оценили как «то вдохновенную, то не поддающуюся осмыслению», в «Вэрайети» назвали «скучной, как посудомоечная машина, и такой же неряшливой». Тем не менее несколько недель спустя «Внутренняя империя» стала самым востребованным фильмом на Нью-Йоркском кинофестивале того года: переполненный зал во время предварительного просмотра для СМИ, перекупщики входных билетов на публичный показ. Линч, стремившийся полностью контролировать весь процесс, от производства до выхода на экран, купил права на показ в США у французских продюсеров и выпустил фильм в декабре через свою продюсерскую студию «Абсурда». По крайней мере в Нью-Йорке картина имела большой успех, и сотни человек в те премьерные выходные остались без билетов на показы в центре «Ай-эф-си», где ранее располагался кинотеатр «Уэверли» и месяцами шел «Голова-ластик». Линч также организовал кампанию по номинированию Дерн на «Оскара» за ее высоко оцененную игру (хотя, возможно, эта акция была призвана задуматься об абсурдности такого рода кампаний): режиссер разбил палатку на голливудском перекрестке неподалеку от Аллеи славы, привел туда корову и поставил табличку, на которой написал: «Без сыра не было бы Внутренней империи». «Члены Академии обожают шоу-бизнес, — сказал Линч журналу „Тайм“ в качестве пояснения. — А вылазка с коровой — это шоу-бизнес».

Хотя «Внутренняя империя» и была воспринята как дополнение к «Малхолланд Драйву» (Манола Даргис в «Нью-Йорк таймс» назвала ее «злым близнецом» этого фильма), в ней явно отсутствуют отпечаток «старого» Голливуда и чувство удовлетворения от отгадывания загадок, характерные для предыдущей картины. Эта картина продолжает и расширяет линчевское ощущение ужаса до еще не виданных пределов. Готовясь к интервью с Линчем для статьи в «Нью-Йорк таймс», я смотрел этот фильм в одиночестве, в просмотровом зале в доме режиссера на Голливудских холмах одним сентябрьским вечером 2006 года — том самом, который служит местом действия «Шоссе в никуда», — и это был один из самых незабываемых просмотров в моей жизни. Сидя в нескольких креслах от режиссерского, — отделенного от остальных и с огромной пепельницей на подлокотнике, — покачиваясь от ощущения расщепления сознания, безжалостно навязываемого фильмом, я со страхом осознал: я почти готов поверить, что, по словам одного из персонажей, «внутри этой истории что-то есть», что она может распространиться, словно опухоль или зараза, на зрителя. «Внутренняя империя», помимо всего прочего, может считаться одним из самых впечатляющих хорроров Линча. Кинематографические приемы, создающие атмосферу страха, используются в нем на каждом шагу — есть и зловещие «преследующие» движения камеры, и шокирующие смены эпизодов, и громкие шумы. Самый нервирующий спецэффект, однако, — это убеждение зрителя в том, что истории в его фильме, — да и все истории, — живут своей собственной жизнью, что они являются обитаемыми пространствами и сущностями-преследователями. «Внутренняя империя» начинается со слепящего света прожектора и изображения иглы патефона, скользящей по бороздам пластинки, и она постоянно привлекает внимание зрителя к тому, как создавалась. Любые трансляторы казались в тот момент вместительнее зла до такой степени, что я стал с тревогой посматривать на компьютер, показывающий фильм в формате QuickTime.

Сколько бы ужаса ни порождала «Внутренняя империя», ее финал, возможно, является самым счастливым из всех, которые можно увидеть в произведениях Линча. «Малхолланд Драйв» приятнее для чувств, но его реальность оказывается более жестокой, представляя собой мечту, обернувшуюся кошмаром. «Внутренняя империя», в сущности, является кошмаром на всем своем протяжении, и все же, после значительных усилий, зритель просыпается и переполняется благостным чувством. В конце фильма Никки оказывается в комнате, полной женщин (среди них

угадываются Настасья Кински и Лаура Елена Харринг из «Малхолланд Драйва»), и «линчевских» персонажей: лесоруба, пилящего бревно; обезьяны, вероятно, забредшей туда из последней сцены «Твин Пикс: Огонь, иди за мной». Последнее слово — «Приятно» — бормочет женщина с искусственной ногой, и тут же звучат первые аккорды «Грешника» Нины Симон. Люди целуются, начинаются танцы. Кто-то считает, что «Внутренняя империя» стала апофеозом творчества Линча, и ее финал представляет собой некий последний поклон зрителю, но это вполне может быть выражением демонстративного веселья режиссера, который на седьмом десятке лет нашел способ стать еще свободнее.

Накануне своего семидесятилетия Линч занят как никогда: он представляет собой лакомый кусочек для собеседников, и не всегда в качестве режиссера. Чем дольше его творческое молчание между картинами, тем больше и многостороннее интерес к нему. Любая мимолетная фраза кого-то, кто однажды с ним работал, о возможном новом проекте порождает бурю обсуждений в сети. Каждое начинание подвергается пристальному рассмотрению, его смысл глубоко анализируется, а место во все более эксцентричном репертуаре Линча обсуждается.

Вот кое-что из сказанного и сделанного Линчем, о чем говорили в 2014 году. В апреле Линч принял участие в творческом вечере в Бруклинской академии музыки. Воодушевленная публика при полном аншлаге жадно ловила каждое его слово, хотя присутствующие не узнали о режиссере ничего нового, кроме того, что он восхищается Канье Уэстом. (Ведущий вечера сыграл отрывок из его *Blood On the Leaves*. «Как красиво», — отреагировал Линч.) Когда Лора Дерн, представляя фильм в июне, обмолвилась о том, что режиссер «стряпает» новую картину, кинологии вцепились в эту брошенную мимоходом фразу и раздули из нее сенсацию. Однако Линч в интервью «Гардиан» несколько недель спустя заявил, что «пока не планирует снимать фильм», а сосредоточил свои силы на «новом полотне».

В июле он выпустил линию женской одежды для фитнеса: леггинсы для йоги с цветочным принтом и майки. В том же месяце в эксклюзивном сборнике «Пропущенные эпизоды» в комплекте для Blu-Ray вышли девяносто минут ранее не видевших свет кадров из «Твин Пикс: Огонь, иди за мной», что стало поводом для голливудской премьеры и снова собрало актеров вместе. В августе Линч опубликовал в интернете свой вклад во взорвавший СМИ флеш-моб Ice Bucket Challenge, когда

люди записывали на видео, как обливают себя с головы до пят холодной водой, и приглашали к участию следующего. Это движение было призвано собрать средства и напомнить обществу о проблеме бокового амиотрофического склероза. Минутное видео Линча тут же становится классикой: он разбавляет ледяную воду двойным эспрессо, играет несколько тактов *Over the Rainbow* на трубе и, делая нехарактерный для себя политический жест, назначает следующим Владимира Путина (который эстафеты не принял). Ролик назвали «весьма в стиле Линча», а кто-то повесил в Сети версию с отматыванием кадров назад.

В понедельник утром, 24 октября 2014 года, Линч объявил важнейшую новость десятилетия: в 2016 году выйдет третий сезон «Твин Пикса» — через четверть века после революции, совершенной им в мире телевидения. Так исполнится таинственное обещание, данное Лорой Палмер в финальном эпизоде сериала агенту Куперу: «Увидимся через двадцать пять лет». Поскольку Линч не снял ни одного фильма после «Внутренней империи», перспектива появления девяти новых серий «Твин Пикса», полностью написанных Линчем в соавторстве с Марком Фростом и снятых Линчем, повергла интернет в неистовство и породила споры о том, каких актеров снова позовут в сериал, как будет обыгран пробел в двадцать пять лет, состоится ли возвращение к какой-либо из неразгаданных тайн и так далее. Линч и Фрост заявили, что не станут отвечать на вопросы до окончания производства фильма в 2016 году.

Это воодушевление говорит о пустоте, которую оставил Линч после отдаления от мира большого кино, и о силе его обаяния, не дающей покоя нескольким поколениям кинолюбителей. У каждого из нас за плечами опыт расширяющих сознание встреч с миром Линча: или медленное бездумное следование за сюжетом на полуночном просмотре «Головы-ластика», или ступор от неведомых нам извращений в «Синем бархате», или ожидание новой серии «Твин Пикса», или озадаченность после просмотра «Внутренней империи».

Его фильмы — это странные истории, воплощающие глубинные травмы и желания нашего времени и даже, возможно, затрагивающие вопросы, которые вот уже много веков тревожат души творцов и философов: как объяснить природу зла, как жить со страхом, как сохранить целостность своего «я», как избежать фрагментации знакомой нам реальности. Может показаться, что такие претензии великоваты для кинорежиссера, но по сравнению с любым другим деятелем современного искусства Линч, как он сам бы выразился, ныряет поглубже и ловит рыбу покрупнее.

Слова благодарности

Эта книга не появилась бы на свет без четырех человек: это — Джеймс Этлас, Эд Парк, Джеймс Фитцджеральд и, разумеется, Дэвид Линч. Я также благодарен тем, с кем общался при создании книги и ранее написанных статей о Линче: Питеру Демингу, Барри Гиффорду, Лоре Дерн, Мэри Суини, Ольге Нойверт, Энн Кребер и особенно Фреду Элмсу и Джеку Фиску. Спасибо также редакторам, работавшим со мной при подготовке материалов о Линче: Энн Колсон из «Нью-Йорк таймс», Марку Перансону из «Синема скоуп», Джону Суонсбергу из «Слэйт», Эбби Макгинни Нолан и Джессике Уинтер из «Вилледж Войс», Ноа Айзенберг из «Филм Куотерли», Дону Макмэхону и Джулиан Роуз из «Артфорум». Я писал эту книгу, работая в Кинематографическом обществе Центра Линкольна, что было бы невозможно без поддержки моих знакомых из IT-отдела, в особенности Флоренса Альмозини. Мне повезло найти ассистентов, которые оказались не только трудолюбивыми, но и проникательными: их зовут Мэри Элизабет Борковски, Бен Кенигсберг, Лиза Локасио, Джон Макдональд и Мэрион Миклет. Множество друзей и коллег помогали мне советами и оказывали поддержку задолго до того, как книга начала обретать очертания; среди них были Мелисса Андерсон, Андрес Дуке, Лео Голдсмит, Б. Кайт, Том Маккормак и Андреа Пикард. Особая благодарность тем, кто миллионом способов помог мне пройти до конца путь к созданию этой книги: Джону Брюсу, Стивену Миэрсу, Дэну Салливану и Атине Рэйчел Тцангари.

Библиография

В этой книге я опираюсь на слова самого Линча из его книги «Поймать большую рыбу: медитация, осознанность и творчество» («Тарчер», 2006), а также из обязательной для ознакомления интервью-книги «Интервью: Беседы с Крисом Родли» («Фабер и Фабер», 2005) Криса Родли и нескольких моих интервью с Линчем: в Нью-Йорке в октябре 2001 года, в Лос-Анжелесе в сентябре 2006 года, и по телефону в декабре 2007 года. Ряд других процитированных интервью можно найти в антологии «Дэвид Линч: Интервью» под редакцией Ричарда А. Барни («Юниверсити пресс оф Миссисипи», 2009), охватывающей весь творческий путь режиссера.

Мои размышления о Линче и его работах возникли после ознакомления с широким кругом критических, академических и публицистических письменных источников. Книги, статьи и выступления, перечисленные ниже в хронологическом порядке, сыграли неоценимую роль: рассказ Дж. Хобермана и Джонатана Розенбаума о создании «Головы-ластика» в «Кино в полночь» («Да Капо», 1983); «Дэвид Линч» Мишеля Чиона («Бритиш филм институт», 1992); статья Дэвида Фостера Уоллеса «Дэвид Линч не теряет головы», впервые опубликованная в «Премьер» и вошедшая потом в антологию «Предположительно занятное дело, к которому я не вернусь» («Литтл, Браун», 1997); работа Славоя Жижека «Искусство нелепого совершенства: о „Шоссе в никуда“ Дэвида Линча» («Юниверсити оф Вашингтон пресс», 2000); «Дэвид Линч: Темная красота» Грега Олсона («Скэкроеу пресс», 2008); лекция Тома Маккарти «Протезированное воображение Дэвида Линча», прочитанная в галерее «Тейт модерн» в 2010 году; «Проект „Синий бархат“» Николаса Ромбса — подробное прочтение фильма, публиковавшееся в течение года (2011–2012) на странице filmmaker-magazine.com; и «Дэвид Линч» Джастаса Ниланда («Иллиной пресс», 2012).

Следующие каталоги выставок очень помогли мне проследить творческий рост Линча в сфере изобразительного искусства: «Пожар в воздухе» (Фонд Картье, Париж, 2007), «Темное великолепие» (Музей Макса Эрнста, Брюль, Германия, 2009) и «Единое поле» (Пенсильванская академия изящных искусств, Филадельфия, 2014).

Фильмография

«Голова-ластик» (1978)
«Человек-слон» (1980)
«Дюна» (1984)
«Синий бархат» (1986)
«Твин Пикс» (1990–1991)
«Дикие сердцем» (1990)
«Твин Пикс: Огонь, иди за мной» (1992)
«Шоссе в никуда» (1997)
«Простая история» (1999)
«Малхолланд Драйв» (2001)
«Внутренняя империя» (2006)

notes

Примечания

В противоположность лозунгу «искусство ради искусства». Здесь и далее — *примеч. пер.*

Джин Сискел (1946–1999) и Роджер Эберт (1942–2013) совместно вели телепередачу «В кино» (At the Movies) с 1986 по 1999 год.

Подразумевается американский режиссер Франк Капра (1897–1991).

Линчевская атмосфера (*фр.*).

Eagle-scout — высший разряд скаутов в США.

Диссоциативная фуга — расстройство, при котором человек может внезапно уйти из дома в состоянии, соответствующем диссоциативной амнезии.

Вид пирога.

Популярная серия детских книг для обучения чтению, выходившая с 1930-х годов.

Игра слов: Romney — R MONEY (*англ.*).

Аллюзия к «Песням невинности и опыта» У. Блейка.

В американской образовательной системе это 4–7-й или 8-й класс.

Первая сухопутная экспедиция по США (от Сент-Льюиса до тихоокеанского побережья континента, 1804–1806).

Генри Кинг (1886–1982) — американский кинорежиссер, автор нескольких десятков фильмов, среди которых классические «Снега Килиманджаро», «И восходит солнце», «Ночь нежна».

U-Haul — крупная американская компания, оказывающая услуги по содействию в переездах и аренде грузовиков.

Фильм Джорджа Кьюкора с Кэри Грантом и Кэтрин Хепбёрн (1940).

Боди-хоррор, или сплэттер, — поджанр фильмов ужасов, в котором чувство ужаса напрямую связано с телесностью: увечьями, кровоточащими ранами или физическим уродством.

Среда, предполагающая погружение зрителя.

Американский писатель, режиссер и художник, родился в 1950 году. Настоящее имя — Гари Хольсингтон.

Чудесное (*фр.*).

Поджанр научной фантастики, самым известным образцом которого являются «Звездные войны».

Планета вселенной Дюны.

Еще одна планета вселенной Дюны.

Главные противники Атрейдесов.

Два фильма с огромным бюджетом, провалившиеся в прокате в 80-е годы.

Пансканирование — одна из двух систем перевода изображения с широкоэкранного на форматы экранов для домашнего просмотра, предусматривающая обрезку исходного кадра по горизонтали.

Плачущий (*исп.*).

Twin Peaks — букв. вершины-близнецы (*англ.*).

Клювы-близнецы (*англ.*)

Cuisinart — фирма по производству кухонной техники.

Так коротко называется Область залива Сан-Франциско, агломерация в Северной Калифорнии.

«Нищая группа» (Poverty Row) — неформальное название маленьких компаний, продюсировавших независимое кино категории Б в Голливуде конца 1920-х — середины 1950-х годов.

Тимоти Маквей — организатор самого крупного (до 11 сентября 2001 года) террористического акта в истории Америки — взрыва в федеральном здании имени Альфреда Марра в Оклахома-Сити 19 апреля 1995 года; Унабомбер (настоящее имя Теодор Джон Качинский) — террорист, анархист и неолуддит, известный своей кампанией по рассылке бомб по почте; «Ветвь Давидова» — религиозная тоталитарная деструктивная секта; массовое самоубийство среди последователей секты «Врата Рая» в 1997 году, вызванное появлением кометы Хейла — Боппа, привлекло широкое внимание мировой общественности.

Игра слов: «The Straight Story» — это и «Простая история», и «История Стрэйта».

Дэвид Кит Линч.

В астрофизике кротовая нора — это гипотетический космический объект, обладающий свойством соединять две неискривленные области пространства.